

DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY****KOTA (Raj.)**

Students can retain library books only for two weeks at the most.

BORROWER'S No.	DUE DATE	SIGNATURE

हिन्दी-साहित्य : एक आधुनिक परिदृश्य

RESERVED BOOK

हिन्दी-साहित्य

एक आधुनिक परिदृश्य

RESERVED BOOK

सच्चिदानन्द नात्त्यायन



राधाकृष्ण प्रकाशन

© १९६७, सच्चिदानन्द वात्स्यायन, नयी दिल्ली

मूल्य नौ रुपये

प्रकाशन
बोम्प्रकाश,
राधावृष्ण प्रकाशन,
४-१४, रूपनगर, दिल्ली-७

मुद्रक
श्याममुन्दर गर्ग,
हिन्दी प्रिंटिंग प्रेस, दिल्ली ६

RESERVED BOOK

समान साहित्य-अपसनी
विद्यानिवास मिथ
को

RESERVED BOOK

क्रम

सौन्दर्य-बोध और शिवत्व-बोध	६
साहित्य-बोध : आधुनिकता के तत्त्व	१७
साहित्य-प्रवृत्तियों की सामाजिक पृष्ठभूमि	२७
तरी बोली की कविता . पृष्ठभूमि	४४
आधुनिक उपन्यास की पृष्ठभूमि	७३
आधुनिक उपन्यास और दृष्टिकोण	८१
गैमनन्द और परवर्ती उपन्यास	८८
कहानी - पृष्ठभूमि	९७
हिन्दी एकाकी पृष्ठभूमि	११३
भारतीय साहित्य परम्परा : सवर्ण का लक्ष्य	११८
रचना और प्रक्रिया	१३२
नयी कविता	१३७
प्रकृति-वाच्य . काव्य-प्रकृति	१५७
परिशिष्ट	
हिन्दी साहित्य चौवार्द	१६८
'विश्व की कविताई'	१७७
आत्मदर्शी रवीन्द्रनाथ	१८५
गोष और हिन्दी गोष	१९०
प्रयोग . स्या और नया	१९७

सौन्दर्य-बोध और शिवत्व-बोध

आलोचना कई प्रकार की होती है—क्योंकि वह कई उद्देश्यों से की जा सकती है। सब आलोचना मूल्यांकन नहीं होती उसका उद्देश्य प्रभाव उत्पन्न करना या व्याख्या करना भी हो सकता है। लेकिन अन्ततोपरका समालोचक तो नहीं—न-कहीं मूल्यों का बिचार भी करना ही पड़ता है—कृति का मूल्यांकन वह न भी करे तो भी स्वयं उस की रसानुवाद की प्रक्रिया में उसके स्वीकृत मूल्यों या प्रतिमानों का महत्व होता है। समालोचक क्या पाता है, यह अनिवार्यतया हम पर निर्भर करता है कि वह क्या लेकर चलता है।

और मूल्यांकन प्रश्न या परीक्षा—बिना मूल्यों या प्रतिमानों के नहीं हो सकता, मानदंड के बिना माप कैसे हो सकती है ? यहाँ पर हम श्वासोच्छ्वास की मूल-समस्या के सामने आ खड़े होते हैं।

मूल्य किसे कहते हैं ? यह प्रश्न निरन्तरदेह बहुत ब्यापक है, और यह भी कहा जा सकता है कि पूर्व-मुगन्तर से वास्तविकी और सामकी दोनों की मूल विज्ञप्ति यही रही है वह अग्रिम कसौटी क्या है जिस पर फस कर हम किसी भी कृति के पाशु को पहचान सकते हैं ? किन्तु अपनी विज्ञप्ति को सीमित रखना अभिप्राय नहीं है, और न ऐसी सीमित पहचान अनुपयोगी ही होगी।

समीक्षक को जैसा सुपडित, गारम-निष्पात होना चाहिए वैसे हम नहीं है हमका हमें पूरा ज्ञान है। आभाप्रेम की न हम में पानता है, न आकाश। निम्न मूल्यों का प्रश्न नैसर्ग आचार्यों के लिए महत्व रखता हो, ऐसा नहीं है, साहित्य के प्रत्येक अध्येता के लिए यह एक सुष्ठर प्रश्न है, और मेलक के लिए तो उस की मोनितता अग्रविध है, क्यों कि इतिवार अपनी कृति का सबसे पहला और कदाचित् सब से अधिक निर्मम-परीक्षा है। (लेखक की अपनी रचना का मोह भी होता है, पर मोह और निर्ममत्व के अलग-अलग स्तर हैं, और मूल्यों का बिचार उन्नी स्तर पर होता है जिस पर लेखक समता को एक ओर रख देता है।) निष्ठा-वान् सेराक और अक्षयभायी पाठक के नाते हम आशा करते हैं कि मूल्यों या प्रतिमानों के सम्बन्ध में हमारे बिचार अन्य पाठकी के लिए उपयोगी हो सकेंगे। यह भी सम्भव है कि वे अपने साधारणत्व के कारण ही उन के लिए अधिक ग्राह्य हों, पुरोहित की बात से पड़ोसी की बात अधिक ध्यान से सुनी जाती है और अधिक

गहरे जा कर छूती है।

हम मानते हैं कि स्व प्रतिमानों का, स्व मूल्यों का स्रोत मानव का विवेक है। वही उसे सदसद् का ज्ञान देता है—फिर उस सत् और असत् का क्षेत्र चाहे जो हो। इस साधारण स्थापना पर कदाचित् अधिक लोगों को आपत्ति न होगी—कम से-कम आज के मानववादी युग में, जिस में यह नहीं समझा जाता कि मानव के विवेक की दुहाई देना प्रकारान्तर से शाश्वत अथवा द्रष्टासम्भूत मनातन मूल्यों के अस्तित्व का खंडन करना मात्र है। किन्तु इस से हम सौन्दर्य के विषय में जिस उपपत्ति तक पहुँचते हैं, वह भी ऐसी सहज-ग्राह्य होगी, ऐसी आशा हमें नहीं होनी। कदाचित् कुछ बुद्धिवादी भी उस पर आपत्ति करेंगे। यद्यपि हमें ऐसा ज्ञान पड़ता है कि जब हम सौन्दर्य-बोध की चर्चा करते हैं तब हम उन्हें स्वयंसिद्ध ही मान लेते हैं, क्योंकि बुद्धि को हेय मानकर बोध को महत्त्व नहीं दिया जा सकता।

यदि यह कहना उचित है कि मूल्यों का स्रोत मानव का विवेक है तो यह कहना भी ठीक है कि सौन्दर्य-बोध मूलतः बुद्धि का व्यापार है। सौन्दर्य क्या है, हम नहीं जानते, सौन्दर्य की परिभाषा बड़े-बड़े मर्मज्ञ नहीं कर सके और हम 'गहि-गहि गरब गरूर' इस कटवाकीर्ण पथ पर चलने वाले नहीं हैं। किन्तु सौन्दर्य क्या है, यह न बता पा कर भी सुन्दर क्या है यह हम जानते हैं, पहचानते हैं; बता सकते हैं कि क्या सुन्दर होता है। और सुन्दर क्या है, यह बता सकने का अर्थ यह है कि हम कुछ ऐसे गुणों को पृथक् कर सकते हैं जिनके कारण सुन्दर सुन्दर होता है—जिनकी उपस्थिति की पड़ताल करके हम कहते हैं कि सुन्दर सुन्दर है। ये तत्त्व क्या हैं? उन की तालिका प्रस्तुत करना अनावश्यक है। यही आग्रह-पूर्वक यही दुहराना स्पष्ट है कि सौन्दर्य-बोध बुद्धि का व्यापार है। बुद्धि के द्वारा ही हम उन तत्त्वों को पहचानते हैं; मानव का अनुभव ही उन तत्त्वों की बगौड़ी है।

यह स्थापना विवादास्पद तो हो ही सकती है। यह आपत्ति भी की जा सकती है कि बुद्धि के साथ हठात् अनुभव का उल्लेख करना वास्तव में बुद्धि के नाम पर सौन्दर्य की भोगवादी व्याख्या करना है। वास्तव में ऐसा नहीं है, परन्तु यह स्पष्ट करने से पहले एकाध उदाहरण सेना उपयोगी होगा। हम कहते हैं तप अथवा 'रिद्धम'। शैशवकाल से ही हम जानते हैं कि हृदय का तपयुवन सम स्पन्दन आरोग्य और सहजावस्था की निशानी है, स्वस्थ होने की निशानी है, और असम स्पन्दन या तप-भग उद्वेग, परेशानी, अमृग के चिह्न हैं। तब, यदि हम मानने हैं कि तपयुवता वना का अथवा सुन्दर का एक मूल गुण है, तो क्या यह अपने अनुभूत तप्य का निरूपण ही नहीं है? इसी प्रकार हम मानने हैं कि सीधी रेखा सुन्दर नहीं होनी, वक्र रेखाएँ सुन्दर होनी हैं। यही क्या फिर हम अपना अनुभव नहीं दुहरा रहे हैं? हमारे अंगों का कोई भी सहज निशेष वक्रता या

गोनाई सिध होला है—जबोध सिगु भी जब हाथ-पैर षटपत्ता है तो बडलाकार गति से—सहज गति सीधी रेखा में होतो ही नहीं, और गोबो रेखा में अग-संचालन अत्यन्त क्लेश-साध्य होता है। अब पुत्रगा को कला-गुण या सौन्दर्य-स्वरूप मानने में हम फिर अपना अनुभव दोहरा रहे हैं : गोबर अनुभव का कार्य-कारण-ज्ञान के सहारे (बुद्धि द्वारा) प्राप्त किया हुआ निचोड़ ही हमारे सौन्दर्य-बोध का आधार है। और चित्र या मूर्ति में जो रेखा की बजता है, अर्थात् जो दुश्च, स्फुरण अथवा स्पृश है, यही यदि काव्य में आकर उक्ति की बजता का प्रथम सूक्ष्म रूप में मिलती है, तो क्या हमारी बुद्धि उसे पकड़ नहीं सकती ? गोबर अनुभव से वाधा हुआ सूक्ष्म बोध क्या वहाँ हमारा सहायक नहीं होता ?

ये मरलतम उदाहरण हैं—कथोकि गति का बोध सबसे पहला बोध है। सिन्धु हम क्रमशः जटिलतर प्रतिमानों की परीक्षा करते चले तो भी इसी बात की पुष्टि होगी स्थिरता, सन्तुलन; परिचित और नव्यता, गाम्भीर्य, सूचकता, सार्व-भौमता—सर्वथ हम पावेंगे कि जिस गुण की भी हम बला का प्रतिमान मानने हैं, वह हमारे अनुभव से उद्भूत है, और हमारे विवेक द्वारा प्राप्त किया गया है। प्रतिमान-बधी कोई भी अमूल्य-पद हमारे अनुभव के महासागर की मय कर ही निकल सकता है, और हमारी बुद्धि ही हमारी गम्बानी है।

भोमवाद गम्बानी आपत्ति का यहाँ निराकरण हो जाता है। कला-मूल्य हमें अनुभव के सागर से ही प्राप्त होते हैं—किन्तु अनुभव अपने आप में एक प्रतिमान नहीं है। अनुभव की चिन्ति पर बुद्धि द्वारा प्रतिष्ठित तत्त्व ही प्रतिमान हो सकता है। प्रतिमान की उपलब्धि हमें बुद्धि द्वारा ही होती है, यद्यपि उसके लिए हम अनुभव के सागर की बाह लेते हैं। और क्योंकि ये प्रतिमान हमें बुद्धि के द्वारा उपलब्ध होते हैं, इस लिए सुन्दर से हमें जो उपलब्धि होती है उसे हम आनन्द कहते हैं और केवल गोबर अनुभव से मिसने वाले गुण से अधिक गौरव देते हैं।

तो सौन्दर्य के तत्त्व बुद्धि पर आधारित हैं, और सुन्दर का आस्वादन बुद्धि का व्यापार है। इस से और परिणाम निकलते हैं। बुद्धि अनुभव से सहारे चलती है—अनुभव व्यक्तिगत, समाजगत, जातिगत, युग-युगान्त संचित। और अनुभव कोई स्थिर और जड़ पिंड नहीं है, वह निरन्तर विकासशील है। अब बुद्धि भी विकासशील है—मानव का विवेक भी विकासशील है। इस अर्थ में शाश्वत मूल्यों की बात अनुचित अथवा अर्थहीन हो जाती है। किन्तु विकास का सही अर्थ समझना चाहिए। बुद्धि का नये अनुभवों के आधार पर क्रमशः नया स्वरूप और प्रस्तुत होता है और नया अनुभव पुराने अनुभव को मिटा नहीं देता, उस में बूझ कर उसे नयी परिपक्वता देता है। अनुभव के गणिन में जोड़ ही जोड़ है, बारी नहीं है। साहित्य के क्षेत्र में हम परम्परा की चर्चा इसी अर्थ में करते हैं—उत्तर-पत्ता उस में अनिवार्य है। तो मूल्य या प्रतिमान, सन्दर्भ की दृष्टि से शाश्वत अथ

ही न हा, स्थायी अवश्य होते हैं, और उन में जो परिष्कार या नया संस्कार (परिवर्तन उसे न कहना ही समीचीन होगा) होता है, उस में शक्तियाँ लग जा सकती हैं। निस्सन्देह हमारे भी मूल्य हैं—सामाजिक मूल्य—जो सामाजिक परिवर्तनों के साथ अपक्षया अधिक तेजी के साथ बदलते हैं, किन्तु यहाँ हम उन की चर्चा नहीं कर रहे हैं, उन से अधिक गहरे मूल्यों की बात कर रहे हैं। इन अधिक गहरे मूल्यों में भी यदि हम देखने हैं कि कभी अपेक्षा अधिक द्रुत गति से संस्कार होता है, तो उस का कारण यही है कि जहाँ हमारी तर्कना या बुद्धि निरन्तर हमारे अनुभव को माँजती और सायास विक्षिप्त-संक्षिप्त करती चलती है, वहाँ कभी सचित्र अनुभव का दबाव सहसा हमें नयी दृष्टि भी दे देता है—अर्थात् बुद्धि का यह व्यापार एक प्रखरतर आलोक से दीप्त हो उठता है। यद्यपि ऐसा भी जब होता है तो अकारण नहीं होता, जो बुद्धि उस आलोक से लाभ उठा कर नयी प्रतिपत्ति करती है, वह फिर उस के आविर्भाव का कारण भी खोजती और खोज लेती है।

मूल्यों की चर्चा में यहाँ तक हम न अपने को सौन्दर्य के प्रतिमानों तक सीमित रखा है। किन्तु जब हम ने कहा कि सब प्रतिमानों का, सब मूल्यों का स्रोत मानव का विवेक है, तब स्पष्ट हो हम न ऐसी कोई मर्यादा नहीं निर्दिष्ट की। उस कथन से अवश्य ही यह परिणाम निकलता है कि शिवरत्न के प्रतिमान—नैतिक प्रतिमान भी—मानव के विवेक से उद्भूत होते हैं। यहाँ एक साथ ही दो प्रश्न उठते हैं। क्या हम ऐसा मानते हैं, और क्या सौन्दर्य के और शिवरत्न के प्रतिमानों में कोई अनिवार्य सम्बन्ध, या कोई भी सम्बन्ध है ?

पहले प्रश्न का उत्तर आवश्यक नहीं है। स्पष्ट हो हमारी पहली स्थापना से वह परिणाम निकलता है और अगर हमें वह स्वीकार्य न होता तो हमारे लिए अपनी पहली बात को ही अधिक मर्यादित कर के कहना अनिवार्य हो जाता। यदि हम मानते हैं कि सब प्रतिमानों का स्रोत मानव का विवेक है, तो हम महज ही यह मानते हैं कि नैतिक प्रतिमानों का स्रोत मानव का विवेक है। और बड़ाचित् इसे स्वीकार करना किसी के लिए भी कठिन न होना चाहिए, क्योंकि विवेक को नैतिक भावना का पर्याय ही मान लिया जाता है। सौन्दर्य और विवेक का सम्बन्ध ही अधिक कठिनाई उत्पन्न किया करता है।

किन्तु सुन्दर के प्रतिमान और नैतिक के प्रतिमान में क्या सम्बन्ध है ? क्या दोनों एक हैं ? क्या समालोचना में एक के विचार में ही दूसरे का विचार निहित होगा है, और एक का स्वीकार स्वतः दूसरे का भी स्वीकार हो जाता है ? या कि दोनों अलग-अलग हैं ? और अलग-अलग हैं, तो समालोचना के मूल्यांकन में क्या दोनों का विचार होना चाहिए, या केवल एक का ?

प्रश्न भरत नहीं है। और उत्तर असंदिग्ध या विवादास्पद है, यह कहना पछा होगा। किन्तु प्रश्न अनिवार्य है, और किसी भी गम्भीर पाठक के लिए और

विशेषकर किसी भी लेखक के लिए, उस का कुछ-न-कुछ उत्तर—भले ही एक अस्थावी और कायपालाक उत्तर—आवश्यकतम्य है। क्योंकि लेखक के सम्मुख यह प्रश्न यदि आता है, तो यह उस की मूल्य-प्रेरणा का ही प्रश्न बन कर आता है, और बिना इस का उत्तर दिये (या पाये) उस का रचना में प्रवृत्त होना असम्भव हो जाता है—वस्तु उस का प्रवृत्त होना स्वयमेव प्रश्न का उत्तर बन जाता है। और यदि कृति के मूल में इस प्रश्न का उत्तर निहित है, तो पाठक अपनी अभ्येता के लिए भी उस उत्तर को जानना आवश्यक है, वरों कि उसे ज्ञान कर ही वह कृति के मूल्यांकन की ओर अग्रसर हो सकता है। लेखक के उत्तर की जगह का लो मान लेना उसके लिए अभिवायं नहीं है, लेकिन उसे जानना आवश्यक है। किन्तु यहाँ भी केवल सिद्धान्त-बर्चा में न रह कर उदाहरण से कर पतला सुविधानक होगा।

पुराना आख्यान-साहित्य से लीजिए—प्रबन्ध-काव्य से लीजिए, गाथाएँ से लीजिए। कथाकार कथा कहता था, घटनाओं का परास्पर घटित होना ही वहाँ सबसे अधिक महत्त्व रखता था। वह नहीं कि कथाकार में नैतिक बोध मढ़ी होना था, या कि वह अपनी नैतिक माय्यताओं को प्रकट नहीं करता था, अपने रसोक्त नैतिक सूत्रों का इंगित नहीं देता था। इस के विपरीत वह पहले से ही कुछ अच्छे और कुछ बुरे पात्र से कर बनता था—नैतिक माय्यताएँ विलक्षण स्पष्ट कर के, और कभी-कभी अन्त में निष्कर्ष के रूप में किसी नैतिक मूल्य को साफ़ बोद्धा में देता था। वस्तु कभी यह नैतिक स्थापना पहले कर दी जाती थी और बचा केवल इस के घुटान्त के रूप में प्रस्तुत की जाती थी। वस्तुतः यदि में पण-पण पर नैतिक मूल्यों का आग्रह है' कहानी मानो उन्हें वहन करने का माध्यम भर है।

जब जरा दूर के आख्यान-साहित्य पर विचार कीजिए। घटना उस में विलकुल न हो पाता तो नहीं है। पर उस का घटित कभी-कभी विलकुल आश्चर्य भी रहता है—स्पष्ट अन्त में कोई घटना घटे बिना भी उस में सचणों के तूफान घटते और सप हो जाते हैं। आज का लेखक किसी भी घटना में कर्ताओं के उद्देश्यों की देखता है। 'अमुक हुआ' उस के लिए पर्याप्त नहीं है, 'अमुक किया गया' कहता है, और 'क्यों किया गया' पर ही उस की समूची जिज्ञासा केन्द्रित हो जाती है। कभी यह 'अमुक किया गया' की अवस्था तक भी नहीं जाता, केवल सूचित कर देता है कि 'अमुक-अमुक कारण क्रियाशील है' और यह पाठक पर छोड़ देता है कि वह समझ ले कि परिणाम 'क्या किया जायेगा'।

यह परिवर्तन साधारण या अपर्यो नहीं है, घटना से घटना-हेतु की ओर जाता साहित्यकार की बौद्धिक प्रवृत्ति की एक बहुत मदी शक्ति का सूचक है।

कुछ लोगों की धारणा है कि बुद्धि के बढ़ते बँध के साथ मानव का नैतिक

ह्रास हुआ है। हम ऐसा नहीं मानते—नहीं मान सकते। हमारी पहली प्रविज्ञा ही इस परिणाम को असम्भव बना देती है। क्याकि हम मानते हैं कि नीति ज्ञान, विवेक, स्वयं बुद्धि का संभव है। निरी आस्था के महारे भी अनैति से बचा जा सकता है, अनैतिक कर्म न करने की अवस्था प्राप्त की जा सकती है, किन्तु नैतिकता के प्रति ऐसा नकारात्मक, अकर्मण्य दृष्टिकोण आज नैतिक बन्ध्यत्व का ही सूचक माना जायगा। साहित्य की उपयुक्तलिखित नयी प्रवृत्ति ने तब शिथिलता या नैतिक मूल्यों के ह्रास की नहीं, नैतिक बोध की परिपक्वता की सूचक है। ईसा ने जब कहा था, 'जज नाँट, लेस्ट यी बी जज्ड' तब इस लिए नहीं कि वह नैतिक प्रतिमानों को निताजलि दे रहे थे, बरन् इस लिए कि वह आभ्यन्तर के घटित को उचित महसूस कर रहे थे—काई नैतिक निर्णय बाह्य कर्म के आधार पर नहीं हो सकता, आभ्यन्तर उद्देश्यों का विचार होना चाहिए, यही उन को उपदेश का हेतु था। या कर्म से कर्म एक हेतु, क्या कि दूसरा तो यह था ही कि जो अपराधी है उसे दण्ड न दो, समवेदना दो—मानवी समवेदना तो सब से बड़ा नैतिक मूल्य है ही।

आख्यान-साहित्य यहाँ केवल उदाहरण के लिए लिया गया है। क्यों कि दृष्टि का जो परियर्तन (संस्कार) दिखाना हमें अभीष्ट था, वह इस में सब से अधिक आसानी से और स्पष्ट देखा जा सकता है। समूचे साहित्य की यह प्रवृत्ति रही है कि कर्म के हेतु को पहचानो, निर्णय देन या दण्ड-व्यवस्था करने मत दोड़ो। और हेतु को पहचान कर भी खो मत, आगे बढ़ कर समवेदना भी दो। हाँ, समवेदना देने के लिए बहुत बड़ा हृदय चाहिए, वह सब के पास नहीं भी हो सकता है, इस लिए समवेदना न भी दे पाओ तो कर्म से कर्म निर्णय की उतावली तो न करो।

हम ने कहा कि यह समूचे साहित्य की प्रवृत्ति रही है। इस कथन में अति-व्याप्ति दोष है। उसे मर्यादित करने के लिए कहना चाहिए कि समूचे नहीं, किन्तु सारे मानववादी साहित्य की यह प्रवृत्ति रही है। क्या कि इधर एक ऐसी प्रवृत्ति भी है जो इस हेतु-परीक्षण को अस्वीकार करती है, मानवी समवेदना के इस व्यापक प्रदान को अप्रम्य मानती है। नैतिक मानदण्ड उस के पास नहीं है अथवा उसे तर्क से पुष्ट नहीं किया जाता ऐसा तो नहीं कहा जा सकता, पर उस का नीति निरूपण ही द्वन्द्वात्मक और अवसरसेवी है। वह [सकते हैं कि वह विवेकाश्रित नहीं, तर्काश्रित है। यह प्रवृत्ति कर्म-प्रेरणाओं की पद्धतियों को प्रवचना कहती है, क्योंकि वह कर्त्ता व कर्तृत्व को, भावना और अनुभूति की प्रापम्यता को अस्वीकार करती है। जिसे हम आभ्यन्तर कारण कहते हैं उसे वह स्थितिजन्य परिणाम मानती है। एक प्रकार से वह साहित्य की अब तक की प्रवृत्ति को उलट रही है जहाँ अब तक साहित्य मानव का बंधी बंधाई नैतिक लोक से उबार कर कर्त्ता का गौरवपूर्ण पद देने की ओर प्रवृत्त था, वहाँ यह नयी प्रवृत्ति फिर से बंधी-

चँघाई लीके ले कर उस में मानव को डालने का उपक्रम कर रही है। अब तक की प्रवृत्ति यह थी कि साहित्य का पात्र एक नैतिक मानचित्र पर दोड़ने वाला जीव मान न रह कर खुली भूमि पर राह बनाने वाला मानव हो। नयी प्रवृत्ति उसे गतरज का प्यासा बनाये दे रही है। कदाचित् उतना भी नहीं, मानव मानो छोटे-बड़े कई आकारों के कंकड़ हैं जिन्हे अपनी मोटी और बारीक चलनियों में में छान कर वह या तो गिट्टी बना कर अपनी किमी इमारत की नींव में दाब देंगी, या रोड़ी बना कर अपनी सड़क पर बिछा देगी—और जितनी कृतज्ञ होगी रोड़ी इस प्रकार पथ को प्रशस्त करने के काम में सायी जा कर। किन्तु इस नयी नैतिक सकीर्णता की चर्चा का यह स्थान नहीं है, यहाँ उस की और पड़नास प्रासंगिक भी नहीं है।

प्रश्न अभी वही का वही है; एक उदाहरण से उसे स्पष्ट भले ही किया गया हो, उस का उत्तर नहीं दिया गया है। कथाकृतियों में, उन के द्वारा, नैतिक मूल्यों का बितार होता है ऐसा हम कह सकते हैं। इस लिए यह भी हम कह सकते हैं कि समालोचना के लिए भी नैतिक मूल्यों पर और उन के विकास अथवा विस्तार पर विचार करना आवश्यक है—अर्थात् उस समालोचना के लिए, जो मूल्यचक्र में प्रवृत्त है। पर प्रश्न यह है कि क्या यह विचार सौन्दर्य-मूल्यों के विचार से अलग है, उस का समान्तर है, या उसी में निहित है ?

कहने है कि जो सुन्दर है वह शिवेतर हो ही नहीं सकता। इसे हम मानते हैं, किन्तु यह ध्यान रखना होगा कि इस से यह ध्वनि होती है कि दोनों पर्याय-वाची और परस्परश्रित हैं। ऐसा दावा करना कठिन है। जो यह मानते है कि जो सुन्दर है वह शिव भी होता ही है, वे भी कदाचित् अलग में ऐसा दावा करने में सकोच करेंगे। ऐसा ही होता तो आचार्यों को एक अलग उद्देश्य के रूप में 'शिवेतर-क्षय' चर्चा करना क्यों आवश्यक जान पड़ता ? जो सुन्दर है वह अनैतिक नहीं होगा यह एक बात है, पर उस से शिवेतर-क्षय की माँग करना एक अतिरिक्त शक्ति या प्रभाव की माँग करना है। एक प्रकार से यह साहित्य में लक्षित होने वाले संस्कार के समान्तर समालोचना का संस्कार करना है, क्यों कि जैसे साहित्य में घटित से आगे बढ़ कर हम आभ्यन्तर हेतु अथवा प्रेरणा की छान-बीन देखने है, वैसे ही हम समालोचना में भी रूप-विचार से आगे बढ़ कर कृतिकार के उद्देश्य और कृति के प्रभाव की भी कमीटी करना चाहते हैं। और जिस प्रकार आभ्यन्तर हेतु के ज्ञान को हम अपने-आप में एक लक्ष्य नहीं मानते, समझते हैं कि उस का महत्व इस में है कि वह हमें जीवन के प्रति नयी और गहरी दृष्टि देता है, उसी प्रकार कृति के उद्देश्य और प्रभाव को पहचानना भी हम अपने-आप में एक लक्ष्य नहीं मानते, समझते हैं कि वह हमें मानव जगत् का एक सम्पन्नतर अंग बनाना है।

विश्लेषण को चरम अवस्था तक से जायें तो मानना होगा कि नैतिक मूल्य यानी शिवत्व के मूल्य, और सौन्दर्य के मूल्य अलग-अलग हैं और अलग विचार माँगते हैं। विशुद्ध तर्क के क्षेत्र में यह भी मान सेना होगा कि ऐसा हो सकता है कि कोई कलाकृति सुन्दर हो और अशिव हो, या कम से कम शिव न हो। यह मान कर भी पहली बात कैसे मानी जा सकती है ? स्पष्ट ही यहाँ विरोधाभास है। वास्तव में उच्च कोटि का नैतिक बोध और उच्च नाटि का सौन्दर्य-बोध, कम से कम कृतिकार में प्रायः साथ-साथ चलते हैं। क्यों ? क्या कि दोनों बोध मूलन बुद्धि के व्यापार हैं, मानव का विवेक ही दोनों के मूल्य का स्रोत है और दोनों के प्रतिमानों या मानदण्डों का आधार। विवेकशील मानव की—विशेषकर उस विवेकशील मानव की, जिस में सृजनारम्भ शक्ति या प्रतिभा भी है—प्राह्वना दोनों को ही पहचानती है। बुद्धि, और जिस पर बुद्धि आधारित है वह अनुभव—निरन्तर विकासशील और मस्कारशील है। निरन्तर मूढमत्तर होती हुई सवेदना एकांगी भी हो सकती है, पर जहाँ सृजनारम्भ शक्ति है वहाँ एकांगिता की सम्भावना कम है और पुष्ट सौन्दर्य-बोध के साथ पुष्ट नैतिक बोध भी होता ही है। जिस प्रकार कृतिकार सुन्दर का स्रष्टा हो कर असुन्दर के सायाम परित्याग के द्वारा सुन्दर की उपलब्धि नहीं करता, उसी प्रकार वह नैतिक द्रष्टा हो कर सायाम अनैतिक के विरोध द्वारा नैतिक को नहीं पाता; उस की परिपुष्ट सवेदना सहज भाव से दोनों को पाती है—और देती है। इसी लिए कला हमें आनन्द भी देती है, हमारा उन्नयन भी करती है। आज का समालोचक इस बात को नाना वादों के आवरण में छिपा चाहे सकता है, इसे अमान्य नहीं कर सकता।

RESERVED BOOK

साहित्य-बोध : आधुनिकता के तत्त्व

शीर्षक में यह स्वीकार कर लिया गया है कि लेख का विषय 'साहित्य-बोध' है; पर वास्तव में हम अर्थ में इस का प्रयोग चिन्त्य है। यह मान भी लें कि लोक-व्यवहार बहुत से शब्दों को ऐसा विशेष अर्थ दे देना है जो यां उन में सिद्ध न होता, तो भी अभी तक ऐसा जान पड़ना है कि समकालीन सन्दर्भ में 'साहित्य-बोध' की अपेक्षा 'संवेदना'-बोध ही अधिक सारमय सज्ञा है। इस लिए शीर्षक में प्रचलन के नाम पर साहित्य-बोध का उल्लेख कर के लेख में वास्तव में आधुनिक संवेदना की ही चर्चा की जायेगी।

क्या संवेदना के साथ 'नयी' या 'पुरानी' ऐसा कोई विशेषण समाना उचित है? क्या संवेदना ऐसे बदलती है? क्या मानव मात्र एक नहीं है और इस लिए क्या उसकी संवेदना भी एक नहीं है? क्या यह एकता देश और काल-दोनों के आयाम में एक सी अखण्डित नहीं रहती?

निःसन्देह मानव एक है। किन्तु जब हम विकासशील जीव-तत्त्व की बात करते हैं तब परिवर्तन के सिद्धान्त को भी मान लेते हैं। चेतना स्वयं विकासशील है। संवेदना वह यन्त्र है जिस के सहारे जीव-व्यष्टि अपने से इतर सब कुछ से सम्बन्ध जोड़ती है—वह सम्बन्ध एक साथ ही एकता का भी है और भिन्नता का भी, क्योंकि उस के सहारे जहाँ जीव-व्यष्टि अपने से इतर जगत् को पहचानती है वहाँ उस से अपने को अलग भी करती है।

मानव प्राणी की संवेदना केवल दूसरे जीवों से और जब परिस्थिति से प्रतिक्रिया करनी है, वरिष्ठ अपनी प्रतिक्रियाओं का मूल्यांकन भी करनी है। जीव अपने को परिस्थिति के अनुकूल बनाता है, मनुष्य परिस्थिति को अपने अनुकूल बनाने का चेतन और अवचेतन प्रयत्न करता है। ज्यों-ज्यों उस की संवेदना विस्तार करती है, अर्थात् ज्यों-ज्यों जगत् से उस के सम्बन्ध नये-नये क्षेत्रों में प्रवेश करने जाते हैं, त्यों-त्यों उस का विवेक विकसित होता जाता है और निरी संवेदना के साथ एक अनिवार्य नैतिक बोध भी जुड़ जाता है। अच्छा और बुरा, ऊँचा और नीचा, मंगलमय और अमंगल, समाज-हिनकारी और असामाजिक, ऐसी अनेक कोटियों के विचार उस के कर्म को ही नहीं, उस की संवेदना को भी नियन्त्रित करने लगते हैं क्योंकि वह अपनी भावनाओं को भी बुद्धि और विवेक की कसौटी पर परखने

लगता है।

मानव और मानवैतर के सम्बन्ध के विकास का अर्थ से आज तक अध्ययन करना यहाँ अनावश्यक है। यहाँ इतना ही कहना सफेद होगा कि विज्ञान की उन्नति के साथ-साथ मानव का मूल्य बढ़ता गया है और मानवैतर का मूल्य घटता गया है। विज्ञान ने नैतिकता को ईश्वरपरक न मानकर मानव-सापेक्ष मान लिया है, मानव की उम्र की परिवर्तना चाह किनी भी विम्नीषं हो। ईश्वर के दरबार में सब प्राणी समान हो सकते थे, मनुष्य के दरबार में स्वभावतः वैसा नहीं हो सकता क्योंकि वह मनुष्य का दरबार है। इन प्रकार समार का मानदण्ड मनुष्य की मानते ही हमारी नैतिकता के आधार में बहुत से अव्यवस्था की परिवर्तन होने लगते हैं। दूसरे शब्दों में, हमारी सवेदना का रूप बदल जाता है।

यह नहीं कि सवेदना नैतिक बोध का पर्याय है। किन्तु पाप-पुण्य की भादना बदलते ही हमें सुख या पीडा देने वाली परिस्थितियाँ का रूप भी बदल जाता है, हमें चिन्तित करने वाले या उत्साह देने वाले तत्त्व भी दूसरे हो जाते हैं। पुराने आदर्श हान्यास्पद या दुर्बोध हो जाते हैं, जो धार्मिक एवं समय नग्न थी वे जीवनादर्श का सामर्थ्य ग्रहण कर लेती हैं। एक समय था जब कि चीटी या गटमन के लिए अपने प्राणों को जोखिम में डालने वाला पुण्यात्मा होता था, एक समय है कि कौबो और बन्दरो को रोटी खिलाने वाला समाजदोही गिना जाता है क्योंकि मानव के लिए रोटी की कमी है। एक समय था जब कि धर्म ने लिए जान गैदाने वाला सर्वोच्च सम्मान पाता था, एक समय है कि थोड़े-थोड़े समय के लिए दो-तीन बार धर्म-परिवर्तन कर लेना भी अनुचित नहीं समझा जाता बल्कि कुछ परिस्थितियों में अनुमोदित भी होता है।

वास्तव में जहाँ तक साहित्य या किसी भी कला का प्रश्न है सवेदना से हमारा धर्मिण्य निरी ऐन्द्रिय चेतना से बिल्कुल भिन्न कुछ होता है। गर्म और ठंडा, उजाना और अंधेरा, सादा और रंगीन, खट्टा और मीठा, नर्म और कठोर, कर्कश और मधुर, यह सब भी इन्द्रिय-नवेद्य है। और सवेदना का यह स्तर नैतिकता से परे है। यह वह लीजिए कि यह उस का जैविक स्तर है, मानवीय स्तर नहीं। इस कोटि की सवेदना जीव मात्र में होती है और मानव में भी उस के जीव होने के नाने ही। किन्तु जो सवेदना उस के नैतिक बोध के माध्यमों से है वह दूसरे स्तर की है। वह अनन्यरूप से मानव की है और उसी के कारण जीवों में मानव अद्वितीय है। इसी बात को हम दूसरे शब्दों में कह सकते हैं सवेदना का सम्बन्ध जैविक परिस्थिति से नहीं, सांस्कृतिक परिस्थिति से है। जिस सवेदना की बात हम कर रहे हैं जिसे 'साहित्य-बोध' का या और व्यापक स्तर पर कला-बोध का नाम दिया गया है, वह वास्तव में सांस्कृतिक बोध ही है और इस विरूद्ध सृष्टि के साथ-साथ बदलता भी रहता है।

दो

प्रत्येक सृष्टि के मूल में एक जीवन-दर्शन होता है। इसी लिए प्रत्येक कला के मूल में भी एक जीवन-दर्शन होता है। आवश्यक नहीं कि उस के प्रति कला मंचेत भी हो, वह अक्षत या सम्पूर्णतया अवचेतन भी हो सकता है। पर उस का होना अनिवार्य है। कलाकार का विवेक उसी पर आश्रित है, उसी से उस के मूल्य या प्रतिमान निरूपित होते हैं। कलाकार या साहित्यकार की शिक्षा अथवा संस्कार के कारण यह जीवन-दर्शन कम या अधिक चेतन हो सकता है। उसी के साध-साध उस दर्शन की उस कलाकार द्वारा की गयी व्याख्या भी उतनी ही कम या अधिक विश्वास्य होगी है।

जैसे-जैसे जीवन-दर्शन बदलता है वैसे ही संवेदना भी बदलती जाती है।

ऊपर जीव के प्रति सम्मान के बदलते रूप का मन्त्र लिया गया है। मानव का जीव किसी आध्यात्मिक स्तर पर पशु के जीव से अधिक मूल्यवान् है यह सिद्ध करना कठिन है। किन्तु फिर भी मानव का बंध हत्या है, इस के लिए प्राणदण्ड की व्यवस्था है। जीव के बंध के लिए केवल कुछ परिस्थितियों में दण्ड की व्यवस्था है जब कि वह बंध के लिए नहीं अतः उस से सम्बन्ध अनावश्यक दूरता के लिए दिया जाता है। और हम स्वीकार करते हैं कि यह व्यवस्था-भेद उचित और नैतिक और न्याय संगत और धर्म-सम्मत है। एक दूसरे स्तर पर जीव-दया के आदर्श में हम एक नये प्रकार का अन्तर-विरोध देखते हैं। एक ओर कृपा अर्थात् पर-दुःख-कातरता का आदर्श है तो दूसरी ओर दुःख को माया मान कर एक सामाजिक दृष्टि से निष्कण भाव का प्रदर्शन भी जिस के कारण सभी पश्चिमी लोग सभी पूर्वीय लोगों को हृदयहीन मानते हैं।

नैतिकता की भावना बदलने का पहला कारण हुआ है धर्म-भावना का अथवा ईश्वर की परिकल्पना का रूप-परिवर्तन। जिस के कारण सृष्टि का, या कम-से-कम मानव के उस से सम्बन्ध का, केन्द्र ईश्वर न रह कर स्वयं मनुष्य हो गया है। इस परिवर्तन को धर्मवान् मनुष्य ने भी स्वीकार कर लिया है, चर्चिदाम की प्रसिद्ध उक्ति इस का एक उदाहरण है।

परिवर्तन का दूसरा कारण है प्रकृति की नयी परिकल्पना। विज्ञान की पहली प्रगति ने मनुष्य को यह विश्वास दिया कि बुद्धि मनुष्य प्रश्नों का उत्तर दे सकती है। नि मन्देह ऐसा अछण्ड विश्वास विज्ञान की भी आधुनिक परिस्थिति में नहीं पाया जाता, किन्तु अनुसन्धान और परीक्षण की परम्परा अब भी विज्ञान की मुख्य पद्धति है। फिर भौतिक और जैविक विज्ञान की प्रगति की जो दो उपलब्धियाँ थी उन्होंने ने विकास की क्रिया को कुछ ऐसा यान्त्रिक रूप दे दिया कि वैज्ञानिक चिन्तन भी एक प्रकार का यान्त्रिक चिन्तन हो गया। जड़ से चेतन की उत्पत्ति,

और प्राथमिक जीवकोष से क्रमशः जटिलतर भीतरी रचना वाले जीवों की रचना की लम्बी श्रृंखला के अन्त में मानव जीवन का विकास ये विज्ञान की मुख्य उपलब्धि रही जिन्होंने परवर्ती मनोविज्ञान को भी एक यान्त्रिक टाँचा दे दिया। अगर मन भी एक यन्त्र है, और बाहरी प्रभावा को नियन्त्रित कर के उस की सभी क्रियाओं को अनुशासित और निर्दिष्ट किया जा सकता है, तो नैतिक बोध भी केवल एक यन्त्रसामित कल्पना है। कोई मूल्य आत्मन्तिक अथवा स्वयत्तिष्ठ मूल्य नहीं है जैसा किनी मशीन को संचालित करने वाले बट्टोल की अलग-अलग मुद्रा या बटन प्रमुख एक स्थिति में रख देने से उस यन्त्र का काम अमुक स्तर पर सम्पूर्ण रूप से निर्दिष्ट हो जाता है, उसी तरह मन के भी अलग अलग बट्टोल निर्दिष्ट कर के उस की सभी क्रियाओं, उस के मूल्य-बोध और नैतिक-बोध आदि को नियन्त्रित किया जा सकता है, और यह नियन्त्रण गुण और मात्रा दोनों पर एक-सा लागू हो सकता है।

नैतिकता सापक्ष है, इस परिणाम तक पहुँचने के दूसरे कारण भी हुए। सापक्षवाद के मिडान्त ने देह-बाल के ही नहीं, पदार्थ मात्र को एक सगुणास्पद रूप दे दिया। पदार्थ के छोटे-से-छोटे अदिभाज्यअंश को अणु मान कर इस परिभाषा पर अपना सारा शोध-कार्य आधारित करने वाला भौतिक विज्ञान जब उस बिन्दु पर पहुँचा जहाँ यह भी सन्दिग्ध हो गया कि अणु अनिवार्यतया पदार्थ ही है और यह सम्भावना सामने आयी कि पदार्थ और शक्ति दोनों अनवरत एक-दूसरे में परिवर्तित होने रहते हैं और एक ही तत्त्व कभी स्पून रूप में अणु हो जाता है और कभी सूक्ष्म रूप ले कर बिन्दु वैद्युतिक आवेश अथवा शक्ति हो जाता है, तब वैज्ञानिक का यान्त्रिक चिन्तन भी सन्दिग्ध हो गया और एक नये प्रकार के अनिश्चय ने जन्म लिया। स्पष्ट (त्रिस्टत) की रचना के अनुसन्धान ने पदार्थ की अमरता को और भी स्पष्ट किया। स्पष्ट की आन्तरिक रचना की परीक्षा ने जहाँ इस बात को क्रमशः और स्पष्ट किया कि उस के भीतर अनेक स्तर और 'बेहरे' होने हैं, वहाँ इस प्रश्न का कोई उत्तर नहीं दिया कि 'बे बेहरे, स्तर, बटाव और कोण' होने किस 'पदार्थ' के हैं। अर्थात् स्पष्ट के शोध ने रचना या गठन का और गति का प्रमाण तो दिया, किन्तु इस का कोई मनेत नहीं दिया कि यह रचना या गति किस तत्त्व की है। बल्कि यह भी कहा जा सकता है कि उसे यह सबेउ मिला कि तत्त्व कुछ है ही नहीं, रचना ही रचना है और गति ही गति है।

यास्तव के शोध ने इस प्रकार जिस नयी अवास्तविकता को जन्म दिया, उस में संवेदना के प्रकार का बदल जाना स्वाभाविक ही है।

तीन

पदार्थ मात्र की हमारी कल्पना में परिवर्तन तक जाना बदाबिन् अनावश्यक

है, यद्यपि जीवन-दर्शन का यह एक आवश्यक तत्त्व है क्योंकि मम और ममेतर का परस्पर सम्बन्ध जीव और जीवितर के सम्बन्ध के व्यापकतर धर्म का एक छोटा-सा हिस्सा-भर है। फिर भी यदि हम उतनी गहराई तक न जा कर अपने को प्राणि-समाज तक ही नहीं बल्कि उम के एक अग मानव-समाज तक ही सीमित रखें, नव भी हम देख सकते हैं कि समाज-विज्ञान और अर्थ-विज्ञान की प्रगति ने कैसे सृष्टि में मनुष्य के स्थान को क्रमशः बदल दिया है।

मनुष्य जाति का वैज्ञानिक नाम 'होमो सेपिएस' (ज्ञान-सम्पन्न प्राणी) ही इस बात को स्पष्ट कर देता है कि विज्ञान ने मनुष्य को उस के विवेक के कारण दूसरे जीवों से विशिष्ट माना है। भारतीय परम्परा 'धर्मो हि नेषामनिको विशेष' मानती आयी थी, किन्तु विज्ञान ने जहाँ मनुष्य की बुद्धि को आरम्भिक माना वहाँ धर्म को सापेक्ष मान लिया—क्योंकि विवेक या नैतिक भावना परिस्थिति-जन्य और प्रभावों के अनुशासन द्वारा परिवर्तनीय मान ली गयी। इस प्रकार इतर जीवों से मनुष्य को विशिष्ट करने वाली बुद्धि ने मनुष्य की बुद्धि के लिए एक नया मकद उत्पन्न किया; विशिष्ट करने वाली बुद्धि ही यह बताने लगी कि मानव किसी तरह भी पशु से भिन्न नहीं है। कहा जा सकता है कि पशु से मनुष्य को पृथक् करने वाला विज्ञान मनुष्य को पशु बनाने लगा—यन्त्र से मनुष्य को अलग करने वाला विज्ञान मनुष्य को यन्त्र बनाता गया, और नैतिक बोध को निरूपित करने वाला विज्ञान नैतिकता को सन्दिग्ध करता गया।

यह इस प्रगति का परिणाम है कि आज मानव की स्थिति को इस प्रकार निरूपित किया जाता है कि वह 'एक नीतिविहीन अथवा अतिनैतिक (क्योंकि यान्त्रिक) समाज में रहने वाला नैतिक जीव' है। वास्तव में आज के सामाजिक रोग इसी अन्तर्विरोध के परिणाम हैं। यदि आधुनिक मानव व्यक्ति भी आधुनिक यन्त्र की भाँति नैतिकताविहीन या अतिनैतिक होता तो भी उम की चेतन में गुस्सियाँ न पड़ती, और यदि समाज नैतिक होता तो भी यह परिस्थिति न आती।

आधुनिक मनोवैज्ञानिक उपचारों का भी आधार यही है। वे नैतिकता के किसी प्रश्न का हल नहीं बताते, न समाज को परिवर्तित करने के सम्बन्ध में कोई सवेत देते हैं। वे केवल अनैतिक समाज में रहने के तनाव को दूर कर देते हैं—यह सम्भव बना देते हैं कि नैतिकता-सम्पन्न व्यक्ति बिना जनावरण के उम अनैतिक समाज में रह सके। मनोविज्ञान की परिभाषाओं के अनुसार मानव-समाज को बदलने या सुधारने की, समाज-कल्याण की कोई भी चेष्टा ऐसा मन या व्यक्तित्व नहीं कर सकता जिसे स्वस्थ या साधारण (नॉर्मल) कहा जा सके, समाज को आगे ले जाने वाले व्यक्ति का अस्वस्थ और अमनुलित होना उन परिभाषाओं के अनुसार अनिवार्य है—इस से मनोवैज्ञानिकों को कोई चिन्ता या उलझन नहीं होती। उन्हे यह नहीं दीखता कि यदि ऐसा है तो वही उन का

मनोविज्ञान अधूरा है या उन का 'ऐप्रोच' ग़लत है।

साहित्यकार को, साहित्यिक कृतिकार को, शायद यह सब थोड़ा-थोड़ा दी उता है, भले ही धुंधला और स्पष्ट दीखता हो।

चार

जिसे यहाँ आधुनिक सवेदना कहा गया है, जोर त्रिस्त को ही लेख के शीर्षक में आधुनिक साहित्य-बोध को सजा दी गयी है, उन को पृष्ठिका में यही यह सब कुछ है। ऐसा नहीं है कि ये सब विचार और तर विचर्क सभी आधुनिक लेखकों के चेतन में था, या कि सब में मनान रूप ॥ हा। वल्कि यह भी नहीं कहा जा सकता कि सब में ये विचार है ही। किन्तु दृढ़ता अवश्य है कि आज का लेखक ज़रूरतاً अधिक चेतन है और इस लिए परिस्थिति के प्रभावों को अधिक तेज़ी से और अधिक माना में ग्रहण करता है।

कहा जा सकता है कि इस ढंग की परिस्थिति चेतना कृतिकार के लिए हितकर नहीं है। एक प्रकार से आत्मचेतन (सेल्फ कान्सन) होना आधुनिक साहित्यकार का अभिग्राह है। अभिग्राह नहीं तो दण्ड तो है ही। उस को लाचारी ही है कि वह अपनी सवेदना और प्रतिभा में होने वाली उपतथ्य-भर पाठक, श्रोता जयवा चाहें के सामने रख कर मन्गोप कर लेना चाहें तो भी नहीं कर सकता, वह बाध्य होता है कि इस में जाये वह यह भी स्वयं समझाये कि आधुनिक सवेदना क्या है और क्यों है—यह आधुनिक क्यों है और सवेदना भी क्या है !

पाँच

जीवन की प्रक्रिया या यह बटना हुआ जान, जीवन-मृत्यु की यान्त्रिक गति या यह बटना हुआ परिषय अपने-आप में एक समस्या है। जितना ही अधिक हमारा जीवन मतलब पर आता जाता है उतना ही मतलब बढ़ती जाती है, अर्थात् उस के अनुपात में आभ्यन्तर जीवन उतना ही छाटा होता जाता है। जितना ही अधिक हम मतलब पर जीते हैं, उतना ही सतह पर भीड़ भी होती जाती है, स्वयं मतलबों की भीड़ होती जाती है। जीवन-स्फटिक रचना ही रचना है, गति ही गति है, तन्त्र कुछ है या नहीं, हम नहीं जानते !

हम धार-धार गहरे उतरे

कितना गहरे ?—पर

जब-जब जो कुछ भी साथे

उम से बस

घोर सतह पर भीड़ बढ़ गयी।

सतहें—मनहें—

सब फँक रही हैं लौट-लौट

वह कौंध

जिसे हम भर न रख सके

प्याले में ।

छिछली, उमली, घनी चौंध से

घूमते हैं हम

अपने रचे हुए

भाषाधी उज्रियाले में ।

RESERVED BOOK

आधुनिक साहित्यकार के लिए इस परिस्थिति को अनदेखा करना असम्भव है । लेकिन देर कर स्वीकार कर लेना भी असम्भव है । जितना ही वह दीखती है उतना ही उसे भेद कर भीतर गहराई में बैठना और आवश्यक हो जाता है ।

इस प्रकार सचेदना में द्विभाजन हो जाता है । एक तो सचेदना नहीं, उस पर इन प्रकार द्विभाजित, यह बात आधुनिक साहित्यकार की समस्या को और अपने पाठक से उम की दूरी को एक नया आयाम दे देती है ।

द्विभाजन को दूर करना, सतह और गहराई के विरोध को हल करना यह साहित्यकार की भीतरी समस्या है—गहराई की समस्या है । अपने इस प्रयत्न को अपने सामने रखना, चेतन रखना, यह उम की बाहरी समस्या है—भतह की समस्या है । किन्तु भीतरी और बाहरी का यह भेद उस के लिए अत्यन्त महत्वपूर्ण और उस की दृष्टि से आत्यन्तिक हो कर भी पाठक के माथ उस के सम्बन्ध को अन्तिम रूप में निरूपित नहीं करता है । क्योंकि प्रयत्न करने और प्रयत्न को सामने रखने के अलावा पाठक के सम्दर्भ में एक और उत्तरदायित्व भी उम का है—कि वह अपने प्रयत्न को ही अपने सामने न रखे बल्कि उस खडित यथार्थ को भी सामने रखे जिस के कारण वह प्रयत्न है और जो पाठक के और उस के बीच सम्बन्ध का आधार है ।

छः

इस सम्दर्भ में हिन्दी के बारे में क्या कहा जा सकता है ? हिन्दी और हिन्दी भाषा का लेखक होने हुए उस के बारे में कुछ कहने में सकोच करना स्वाभाविक है । एक तो कृतिकार का समकालीन साहित्य के बारे में कुछ भी कहना जोशिम का काम होता है जब तक कि पाठक इतना भतक और उदार न हो कि कृतिकार और समोदाय की बातों का मूल्यांकन करने की अलग-अलग कसौटियाँ रख सके और यह समझ सके कि यह अलग-अलग पासड नहीं बल्कि दृष्टि है । दूसरे, यह व्यक्ति-विरोध न तो अपने को हिन्दी की ओर से व्यापक रूप से कुछ कहने का अधिकारी मानता है, न सत्पारणतया दूसरो ने ही कभी उस में इस की पात्रता देखी है !

अपने विचारों में वह अकेला तो बदाचित् नहीं है, पर बहुत ही अल्प-मत का है, और उन अल्प-मत का भी अधिभाग बदाचित् हिन्दीतर भारतीय भाषाओं में पाया जायेगा यह सम्भावना उस के सम्मुख रहती है।

हिन्दी के विषय में यहाँ जो कुछ कहा गया है वह इन मर्यादा के साथ ही ग्रहण किया जाना चाहिए और मान्य अथवा अमान्य ठहराया जाना चाहिए।

हिन्दी की दृष्टि भारत की दूसरी भाषाओं की अपेक्षा अधिक व्यापक, अधिक 'भारतीय' दृष्टि रही है। इस के ऐतिहासिक कारण यह हैं। किन्तु आज वह दृष्टि अधिक वैज्ञानिक भी है ऐसा नहीं कहा जा सकता। यों वह नीति यह कि ऐसा नहीं जान पड़ता कि आधुनिक विज्ञान की प्रगति का प्रभाव उन पर अधिक पड़ा है या उस में अधिक सक्षित होता है। हिन्दी का पाठक अभी तक केवल हिन्दी का या मुरजतया हिन्दी का है। हिन्दी का जागोचर भी केवल हिन्दी का, या अधिक-से-अधिक मसूहत के परिवेश का से कर हिन्दी का आलोचक है। ऐसा मानने का कारण है कि हिन्दी का लवक इन दोनों की अपेक्षा कुछ अधिक खुला है। यह भी दीखता है कि कुछ दूसरी भारतीय भाषाओं के लेखक हिन्दी लेखकों की अपेक्षा अधिक खुले हैं। अपवाद प्रत्येक वर्ग में और प्रत्येक भाषा में होंगे, किन्तु यहाँ न अपवादों की बात की जा रही है, न कोई निरपवाद स्थापना की जा रही है। गुण-दोष, अच्छाई-बुराई की बात भी यह नहीं है, केवल वैज्ञानिक प्रगति के प्रभावों के प्रति खुलेपन की बात है और विनम्रपूर्वक यह स्वीकार करना चाहिए कि विज्ञान की उपनधिषों को ग्रहण करने, उन का चिन्तन और मनन करने के प्रति हिन्दी का लेखक उतना सजग नहीं है जितना वह हो सकता है, और हिन्दी का पाठक या समीक्षक तो उतना भी सजग नहीं जितना कि लेखक है।

सात

आधुनिक साहित्यकार की संवेदना का कुछ कुछ निरूपण इन बातों से हो गया होगा। आधुनिकता जो परिवर्तन लायी है, और उन के कारण सम्प्रेषण की जो समस्याएँ उत्पन्न हो गयी हैं, उन का कुछ अनुमान भी इन में हो गया होगा। आधुनिक लेखक और आधुनिक पाठक के बीच जो समस्या है, या दूसरे शब्दों में साहित्यकार की समस्या लेखक और पाठक के सम्बन्ध के क्षेत्र में जो रूप लेती है, उन के बारे में कुछ शब्द और वह जा नवते हैं।

मूल्यों की परिवर्तनशीलता अथवा साद्वत मूल्यों के मतवाद और विवाद महा प्रामाणिक नहीं है। यह नहीं कहा जा रहा है कि साद्वत मूल्य कुछ नहीं हैं, न ही यह कहा जा रहा है कि मूल्यों में कोई परिवर्तन नहीं आया है। प्रेषणीयता अब भी बुनियादी साहित्यिक मूल्य है और नम्रप्रेषण साहित्यकार का बुनियादी काम; किन्तु बदलती हुई परिस्थितियों में प्रेष्य वस्तु और प्रेषण के साधन दोनों बदल गये हैं।

साहित्य-बोध : आधुनिकता के तत्त्व

यह लेखक को जानना है, पाठक को समझना है और आलोचक को मानना है— और सभी को यह यत्न करना है कि जहाँ वे दूसरे पक्ष से यह माँग करें कि उन का काम कम कठिन बनाया जाये वहाँ स्वयं भी अपनी समता बढ़ाने की ओर दत्त-वित्त हो।

संस्कृति के सम्बन्ध में जो भ्रान्त धारणाएँ फैली हुई हैं वे समस्या को और जटिलभाती हैं। हमारे अनेक पूर्वग्रह कुछ बुनियादी असत्यो पर आधारित हैं। जब तक सत्य का शोध न किया जाये तब तक इन पूर्वग्रहों में मुक्ति पाना कठिन है। जो लोग भारतीय संस्कृति की दुहाई देते हैं वे प्रायः भूल जाते हैं कि अन्य सभी संस्कृतियों की भाँति भारतीय संस्कृति भी एक मिश्र अथवा सामासिक संस्कृति है—कि संस्कृति मात्र समन्वित होनी है क्योंकि एक समन्वित दृष्टि ही उस की एकता का आधार होती है। दोनों में अभिन्न सम्बन्ध होने पर भी 'परम्परा' केवल इतिहास अथवा घटना-क्रम नहीं है, वह घटना-क्रम से मिलने वाला जातिगत अनुभव है—अनुभव ही नहीं बल्कि उस अनुभव का ऐसा जीवित स्पन्दन जो जाति को अभिप्रेरित करता है। हम भारतीय साहित्य के सन्दर्भ में पश्चिम के प्रभाव की चर्चा करते हैं अथवा दूसरे एशियाई देशों पर भारत के प्रभाव की बात करते हैं, लेकिन यह भूल जाते हैं कि प्रभावित होने या प्रभाव ग्रहण करने की भी एक प्रतिभा होती है और कुछ अवधानों का श्रेय दाता को नहीं, प्राप्त को मिलना चाहिए। जो सांस्कृतिक दाय दूसरे को हम से मिला, किन्तु उस के बाद दूसरे के जातिगत अनुभवों में जीवित रहा और हम में खो गया, उस का श्रेय लेने का हमें क्या अधिकार है? या उन्हें क्यों उसे परदेशीय मानना चाहिए? वह मूलतः भारतीय हो कर भी जब उन की परम्परा का अंग हो गया है तब उन का है, हमारे इतिहास का हो कर भी जब हमारी परम्परा में व्युत्पन्न हो गया है और हम में क्रियमाण नहीं है, तब हमारा नहीं है। पश्चिम के रोमांटिक आन्दोलनों में हमारा बड़ा प्रभाव रहा, किन्तु वह प्रभाव वहाँ क्यों और कैसे प्रकट हुआ इस का उत्तर वही के जातीय जीवन और अनुभव से मिलेगा। वह पूर्व से आया हो कर भी हमारा दान नहीं, उन का उपार्जन था। इसी लिए हमने जब फिर उस प्रभाव को ग्रहण किया तब यह भाव हम में नहीं था कि यह अपनी ही खोयी या बहून दिनों की भूनी वस्तु हमें मिल गयी। और आलोचक वर्ग तो आज भी आग्रहशील है कि हमने पश्चिम का अनुकरण किया! दूसरी ओर छायावाद में पश्चिम का प्रभाव जिम रूँ में प्रकट हुआ उस का उत्स पश्चिम से हो कर भी पश्चिम को अधिकार नहीं है कि वह उस पर गर्व करे, वह हमारी उपलब्धि है।

संस्कृति की भाँति ही हमारी भाषा भी मिश्र भाषा है। इस का परिणाम यह हुआ कि अलग-अलग वर्षों में अलग-अलग प्रकार की भाषा बोली जानी है और साहित्य-समीक्षा के क्षेत्रों में भी कई परिभाषाएँ हो गयी हैं जो अपने-अपने व्यवहार

करने बातों में परस्पर सबेद्य नहीं होती हैं। आचार्य-वर्ग में ऐसा कहने वाले अनेक हैं कि 'आज की आलोचना दुर्बोध अथवा अवोध्य है'। किन्तु क्या आज के पाठक के लिए शास्त्रीय आलोचना कम दुर्बोध अथवा अवोध्य है? इतना ही नहीं, क्या वह अपर्याप्त, और बहुत कुछ अप्रामाणिक अथवा अनुपयोगी भी नहीं हो गयी है?

हमारा उद्देश्य किसी को तसकारने, चुनौती देने, या किसी पर आरोप करने या अभियोग लगाने का नहीं है। वादी या पक्षधर या किसी पक्षधर का पैरोकार होना हमें अभीष्ट नहीं—या अधिक-से-अधिक साहित्य-वर्मी मात्र का पैरोकार होना अभीष्ट है और इस सत्ता की परिधि के भीतर लेखक, पाठक और आलोचक तीनों को ग्रहण कर लिया गया है। आधुनिक संवेदना का प्रश्न तीनों के लिए समान रूप से महत्त्व रखता है क्योंकि तीनों का अपना-अपना प्रश्न है। आधुनिकता की, आधुनिक जीवन की चुनौती सब के लिए एक-सी है और उस का सामना के सहकर्मी हो कर ही कर सकते हैं।

RESERVED BOOK

साहित्य-प्रवृत्तियों की सामाजिक पृष्ठभूमि

समकालीन साहित्य की विवेचना में साधारणतया समकालीन कविता से आरम्भ करने की प्रथा है, क्योंकि ऐसा माना जाता है कि समकालीन मानस की नज्दी अभिव्यक्त कविता में ही ह्रांती है जो कि व्यक्ति-सत्य का मूल से अच्छा माध्यम है। किन्तु साहित्य-प्रवृत्तियों को आरम्भ से ही छोटी से पकड़ने का यत्न न कर के पहले उस पूरे ममवर्त्ती परिदृश्य की स्वरूपा अंकित के जिस से काव्य की और अन्य समकालीन प्रवृत्तियाँ मर्यादित होती हैं, प्रयत्न की अपनी उपयोगिता हो सकती है।

सामाजिक परिवृत्ति के अध्ययन के लिए भी तो कम-से-कम भारतम्बु के काल से, और शब्दावित् मन् '५७ से, आरम्भ करना चाहिए, क्योंकि परवर्त्ती युग में राजनैतिक सघर्ष क्रमशः उपतर होते जाने के कारण साहित्य-रचना की राजनैतिक पीठना ही मुख्य हो गयी और सामाजिक प्रेरणाओं और दायित्वों का प्रभाव उतना स्पष्ट नहीं रहा। किन्तु उतनी दूर पीछे जाना अनिवार्य नहीं है; अपनी ही पीढ़ी के लेखकों की मानसिक गठन के विश्लेषण से आरम्भ करें और उसी के मूकुर में उस से पहले की सामाजिक प्रवृत्तियों का प्रतिबिम्ब देखें तो भी अनुपयोगी न होगा। यदि उस में समकालीन साहित्य की जागृति और जड़ता, शक्ति और क्लेश, प्रेरणा और शिथिलता, उदारता और सकीर्णता का रहस्य कुछ अधिक सुगमता से समझ आ सकेगा।

मन स्थितियाँ

राष्ट्रवाद . हमारी पीढ़ी के लेखकों के मानस-पट के ताने-बाने के मुख्य मूल कौन-कौनसे रहे ? अगन्दिग्य रूप से इनमें प्रथम स्थान देशभक्ति अथवा राष्ट्रवाद का था। हमारे काल का साहित्य सबसे पहले राष्ट्रवादो अथवा राष्ट्रीय चेतना का साहित्य रहा। राष्ट्र की कल्पना निःसन्देह क्रमशः प्रबल होती रही। यह कह देना आसान है—और इधर सारी नयी परिस्थिति और परिवेश के मूल भारतीय सस्कृति के आदि-काल में ही खोज निवासने की हवा फिर बहने लगी है !—कि हम सनातन काल से ही 'वसुधैव कुटुम्बकम्' मानने वाले मानवता-वादी रहे। लेकिन वास्तव में वैसे 'उदारचरित' हम नहीं थे, और न जिन

परिस्थितियों में हमारे इस राष्ट्रवाद के नये दौर का आरम्भ हुआ, वे परिस्थितियाँ ही उदारता का पोषण करने वाली थी। बल्कि बीसवीं शती के आरम्भ के साथ, पाश्चात्य विचारों की खाद से पनपने वाले राष्ट्रवाद में दीक्षित हो कर वदम उठाते ही हम यह देखने और सीखने को बाध्य हुए कि राष्ट्र-शक्ति उदारता की शक्ति नहीं है बल्कि सकीर्णता की शक्ति है। यह मानने में हमें सकोच नहीं होना चाहिए कि राष्ट्रवाद का यह दौर एक सकीर्ण संगठन-बुद्धि से ही आरम्भ हुआ, और वास्तव में आरम्भ में केवल जानीय ही था। पहली जगति चेष्टाएँ भी जातीय ध्वनि की चेष्टाएँ थी, न कि राष्ट्रीय ध्वनि की। और इन जातीय जागृति का कारण एक तो पाश्चात्य उदार विचारों का प्रभाव था, और दूसरे अंग्रेजों की जात्याभिमान पर आश्रित वह भेद नीति जो कि जातिद्वेष और उन के द्वारा जानीय उत्कर्ष की भावनाओं को उभारती थी।

किन्तु राष्ट्रवाद की यह लहर, जो उन्नीसवीं शती के जन्म से मारे समार में ही फैलने लगी थी, दूसरे महायुद्ध में आ कर बिखर गयी। दूसरा महायुद्ध वास्तव में पश्चिम में राष्ट्रवाद के पराभव का कारण बना। उसी महायुद्ध के परिणामों से राष्ट्रीय स्वाधीनता का यह हमें यह दात भूल नहीं जाना चाहिए। शक्ति यह भी कहा जा सकता है कि अगर—(यद्यपि इतिहास के विवेचन में 'अगर' की प्रतिज्ञाएँ कोई अर्थ नहीं रखती) —अगर राष्ट्रवाद का पराभव (भले ही आज की दृष्टि से अल्पयुगीन) न हुआ होता तो यदाचित् हमें भी स्वाधीनता के लिए और आगे तक सघर्ष करना पड़ता।

अंग्रेजों के प्रति घृणा

लेखक के मानस की दूसरी मुख्य प्रवृत्ति—जो राष्ट्रवाद के साथ सम्बद्ध थी—थी अंग्रेजों के प्रति घृणा। अनन्तर बहुत-से लोग इस घृणा की तीव्रता को भूल गये या अस्वीकार करने लगे, किन्तु वास्तव में इस घृणा में उत्पन्न तनाव लेखक की मनोरचना में एक महत्वपूर्ण स्थान रखता था। सन् '४२-'४३ में यह घृणा अपनी चरम स्थिति पर पहुँच कर स्वाधीनता-लाभ के बाद की जगान्ति में जा कर ही यिनीर्ण हुई।

स्वच्छन्दतावाद (बोहेमियनिज्म)

तीसरी मुख्य प्रवृत्ति व्यक्तिवाद और उन के विभिन्न रूपों या शाखाओं की है—जिन का सामान्य व्यक्ति-स्वातन्त्र्य या स्वच्छन्दता का आग्रह था। यों तो यह प्रवृत्ति अंग्रेजी साहित्य के परिचय के साथ ही आरम्भ हो गयी थी, क्योंकि जिन समय अंग्रेजी साहित्य के साथ हमारा परिचय हुआ उस समय यह उस साहित्य की मुख्य प्रवृत्ति थी। साहित्यकार को सामाजिक अनुशासन से परे माना जा सकता है,

यह कल्पना भी उम में पहले का हमारा साहित्यकारन करता होमा, लेकिन इंग्लैंड के रोमांटिक कवियों की कविता, व्यक्तिवादी दर्शन, और थोड़ा-बहुत फासीसी साहित्य पढ़ कर लेखक अनायास ही यह दावा कर सका कि वह नियमातीत, स्वाधीन, स्वच्छन्द, स्वसिद्ध और स्वतःप्रमाण है। यानी स्वयम्भू होने का दावा छोड़ कर ईश्वरत्व के सभी लक्षण उसने अपना लिये ! घेष्ठ वह था ही, और अमरत्व उसने अपने लिए नहीं तो अपनी रचना के लिए माँग लिया।

मोह-भग

चौथी मुख्य प्रवृत्ति को हम मोह-भग कह सकते हैं। यह मोह-भग लेखक-मानस का एक महत्वपूर्ण अंग था और इस का प्रभाव बहुत-सी दिशाओं में था—राज-नैतिक, सामाजिक, आर्थिक, पारिवारिक इत्यादि। यों तो प्रतिमा-भजन और नयी प्रतिमाओं का निर्माण हर काल में होता ही रहता है, किन्तु स्वाधीनता-प्राप्ति के तुरन्त पहले तक का बालरूढ़ियों के टूटने के लिए विशेष रङ से उल्लेखनीय रहा। सामन्तकालीन जीवन-पद्धति की जो रुढ़ियाँ अंग्रेजों के प्रवेश से और इंग्लैंड की औद्योगिक क्रान्ति के दूरागत प्रभाव से बहुत दिनों से शिथिल होती चली आयी थी, वे हमारे काल में सहसा फड़फड़ा कर टूट गयीं। इस अनिवार्य घर्ष को आवाहनीय कैसे कहा जा सकता है? लेकिन अन्यत्र जैसे सामन्ती परिपाटी के क्रमागत विकास से एक मध्यवर्गीय जीवन-पद्धति और संस्कृति को स्थान दिया हमारे यहाँ उस का समय ही नहीं मिला। हमारे यहाँ सामन्ती पद्धति तो गयी, लेकिन उस का स्थान लेने के लिए उस से उत्पन्न कोई मध्यमवर्गीय परिपाटी या संस्कृति नहीं थी। एक छोटे से उदाहरण से यह सामान्य कथन स्पष्ट हो जायेगा। हमारे यहाँ सयुक्त परिवार ने पृथक् परिवारों को अभी स्थान भी नहीं दिया था कि नौकरी के दण्डन इन अलात् विभाजित परिवारों के अंगों को दूर-दूर स्थानों में और नये-नये पेशों में ले जा कर डालने लगे। वेड से कलम भी तैयार नहीं हुई थी कि पत्नी-पत्नी लौट कर अलग-अलग बितेर दी गयी। इस लिए आज नयी दिल्ली जैसी जगह में हम देखते हैं कि लाखों 'पट्टे-लिखे' लोगों में 'संस्कृत' व्यक्तियों की संख्या इतनी कम है। संस्कृति गहरी जड़ें माँगती है, जब कि नयी दिल्ली के पौधों में सतही जड़ें भी नहीं, केवल सूखे पत्ते-ही-पत्ते हैं !

चारों वृत्तियाँ नकारात्मक

अभी तक चार मुख्य प्रवृत्तियों का उल्लेख किया गया है, ये चारों ही नकारात्मक थी और चारों के ही आधार खोखले सिद्ध हो चुके हैं। इस से अव्यवस्था और विमूढ़ता का होना स्वाभाविक था, और यह स्वीकार करना चाहिए कि यह तत्त्व हमारी पीढ़ी के लेखक के मानसिक गठन में स्पष्ट सक्षिप्त होता रहा। हिन्दी

लेखकों की मनोरचना अत्यन्त अव्यवस्थित रही है। (यों तो यह भी कहा जा सकता है कि हिन्दी लेखक के ही नहीं, समकालीन हिन्दुस्तानी भाषा के मन की यही स्थिति रही। पर हिन्दीतर भाषाओं के बारे में ऐसी बात उन्हीं के मर्यादा-सरक्षकों के कहने के लिए छोड़ी जा सकती है।)।

यह चित्र का एक पक्ष है—अनुज्ज्वल पक्ष है। चित्रकारी का नियम भी है कि पहले गहरी छायाएँ बाँक कर पीछे उज्ज्वल रंग भरे जाते हैं।

सांस्कृतिक चेतना

धन पक्ष में पहली उल्लेखनीय प्रवृत्ति सांस्कृतिक चेतना की है। मूलतः इस काल में यह भी राष्ट्रीय जाग्रति के साथ ही सम्बद्ध रही। भारतेंदु से लेकर मैथिलीशरण गुप्त और उन के दिप्या तब की परम्परा, एक साथ ही राष्ट्रीय चेतना और सांस्कृतिक चेतना के विकास की परम्परा थी। आरम्भ में इन दोनों में कोई अन्तर नहीं समझा जाता था, और भाषाकरण तथा दश की स्वाधीनता के साथ प्राचीन गौरव के पुनरुद्धार का स्वप्न सम्बद्ध रहता था। किन्तु क्रमशः साम्प्रतिक चेतना ने स्पष्टतर रूप लिया। इस स्पष्टीकरण के पीछे विभिन्न प्रकार की प्रवृत्तियाँ थीं। प्राचीन सभ्यता के पुनरुद्धार की प्रेरणा के साथ ही यह प्रश्न उठा कि किस सभ्यता को पुनः प्रतिष्ठित किया जायेगा उस के अवशेषों में पहले परिचय तो होना चाहिए। इसने सांस्कृतिक अनुसन्धान को प्रोत्साहन तो दिया ही, साथ ही मध्य-कालीन उच्चवर्गीय सभ्यता की बान्ति की ओर भी, जो प्राकृत अथवा लोक-सभ्यता की प्रवृत्तियों के नीचे दबी रह गयी थी, जनता का ध्यान आकृष्ट किया। लोक-सभ्यता की ओर जो आकर्षण सक्षित होता है, उस के पीछे इस प्रवृत्ति की पहचानना आवश्यक है, क्योंकि इस परिणाम पर लोग दो भिन्न मार्गों से पहुँचेंगे जिन में से केवल दूसरे की चर्चा अधिक होती रही है।

जनवाद और वर्ग-चेतना

यह दूसरा मार्ग था वर्ग-चेतना से प्रेरित जनवाद का मार्ग, जिस में जन-सभ्यता की पुकार इस लिए उठायी कि उस के सहारे वह मध्यवर्गीय सभ्यता को और भी पराभूत कर सकेगी। इस प्रकार जन-सभ्यता के आकर्षण के पीछे दो प्रतिकूल प्रवृत्तियाँ थीं। एक थी प्राकृत जन की सम्पत्ता और सभ्यता के अध्ययन से उस साम्प्रतिक दाय का पुनः स्थापित करने की, जो सभ्यतावादिओं की परम्परा से हमें मिला है, और दूसरी थी उस परम्परा की अज्ञा और ध्वज कर के ऐसी लोक-सम्पत्ता का निर्माण करने की जिसका मूल आधार वर्ग-चेतना और वर्ग-सम्पर्क पर आधारित नये राजनीतिक विचारों पर हो। और, क्योंकि कोई भी सम्पत्ता एक साम्प्रतिक आधार के बिना जम नहीं सकती, और सभ्यता पारम्परिक अनुभव-

सचय और उस पर आधारित नैतिक, सामाजिक और कला-सम्बन्धी मान्यताओं का ही दूसरा नाम है, इस लिए यह भी आवश्यक समझा गया कि एक नयी वर्ग-संस्कृति की उद्भावना की जाये और उस के प्रतिमान उपस्थित किये जायें। ये प्रतिमान या तो निरंतर के जोर पर सांस्कृतिक अवशेषों से मिद्ध किये गये या विदेशी स्रोतों से प्राप्त किये गये।

सामाजिक चेतना

दूसरी मुख्य रचनात्मक प्रवृत्ति सामाजिक चेतना की थी। इसके लिए भी कुछ तो विदेशी विचारों का प्रभाव उत्तरदायी था, और कुछ भारत का ही ऐतिहासिक विकास और घटना-क्रम। यह कहना कदाचित् अप्रासंगिक नहीं होगा कि बीमवीं शती के आरम्भ में सामाजिक सुधार और परिवर्तन की प्रवृत्तियाँ जितनी तीव्र थी, उतनी बाद के राजनैतिक संघर्षों के युग में नहीं रही। हमारी पीढ़ी के कनिष्ठ-जीवन के वाद-विवादों में प्रायः ही यह विषय होता था कि 'सामाजिक सुधार पहले आवश्यक है या कि राजनैतिक सुधार?' आज इस विकल्प की वास्तविकता को ही हम गामद मानने को तैयार नहीं होंगे! एक तो प्रखर होने हुए राजनैतिक संघर्षों में सामाजिक सुधार की माँग दब गयी; दूसरे, शायद सामाजिक सुधार की माँग का एक कारण यह भी था, कि राजनैतिक अभिव्यक्ति की बाधाओं से कुठित हो कर ही बहुत से पढ़े-लिखे लोग समाज-सेवा की ओर बढ़ने थे। जब राजनैतिक सेवा का क्षेत्र खुल गया, तब परिस्थिति बदल गयी। कहना होगा कि इस प्रकार की सामाजिक सुधार की प्रवृत्ति, सच्ची सेवा की प्रवृत्ति नहीं थी। हम देखते हैं कि राजनीति के क्षेत्र में सम्पूर्ण आजादी के उच्चतर ध्येय के समर्थक, सामाजिक क्षेत्र में उन उदार-दली लोगों से भी कहीं पिछड़े हुए थे, जिन का राजनैतिक ध्येय औपनिवेशिक पद की प्राप्ति तक ही सीमित था। यह कहने में अत्युक्ति न होगी कि आज भी, कुछ हद-गिने अपवादों को छोड़ कर, हमारे राजनैतिक नेताओं के सामाजिक विचारसंस्कृति और दृष्टिवादी हैं। तर्क करने के लिए तो कहा जा सकता है कि कोई भी सामाजिक सुधार ऊपर से आरोपित नहीं किया जाना बल्कि नीचे से—अर्थात् जन-साधारण की ओर से—दबाव पड़ने पर ही स्वीकृति पाता है, लेकिन सामाजिक विचारों के विकास का अध्ययन उम्र मत की पृष्ठि नहीं करता। वैचारिक उन्नति परिस्थिति के दबाव से आगे ही रही है; बल्कि परिवर्तन के अनुकूल परिस्थितियाँ पैदा करने का कारण बनी है। या यों कह लें कि परिस्थिति का एक महत्वपूर्ण अंग यह रहा है कि जहाँ जन-साधारण की ओर में उपेक्षा या विरोध भी था, वहाँ भी कुछ उदार दूरदर्शी लोगों का आग्रह भारी परिवर्तन लाने में समर्थ हुआ है। जिस प्रकार सामाजिक चेतना ने सांस्कृतिक चेतना को प्रभावित किया, उसी प्रकार राजनैतिक जागृति भी सामाजिक चेतना का रूप परिवर्तित करती रही। वर्ग-चेतना

और वर्ग-संघर्ष की भावना ने सामाजिक चेतना को बटाया दिया।

प्रगतिशील आन्दोलन

इंग्लैंड में कुछ-एक भारतीय लेखकों द्वारा 'प्रगतिशील लेखक दल' की स्थापना, और इन लेखकों में से कुछ के भारत सौटने के बाद से वर्ग-संघर्ष पर आश्रित सामाजिक चेतना का भारत के लेखकों पर प्रभाव क्रमशः बढ़ता गया। आरम्भ में 'प्रगतिशील लेखक' संघ में विभिन्न प्रवृत्तियों के लोग थे, जिनकी साथ मिलने वाली भावना वस्तुस्थिति के प्रति एक सन्देह की भावना थी। 'सुधारवाद, या कि प्राचीन सभ्यता की पुनः स्थापना का स्वप्न पर्याप्त नहीं है, और इन में अधिक भी कुछ होना चाहिए' लेखकों को भी नेताओं का मुँह न जोह कर स्वयं कार्यक्षेत्र रूप में कुछ करना चाहिए' सामान्यतया ऐसा मानने वाले सभी लेखक प्रगतिशील आन्दोलन की ओर आकृष्ट हुए, क्योंकि वह आन्दोलन उन की उदात्त भावनाओं के लिए नया क्षेत्र प्रस्तुत करता जान पड़ता था। किन्तु क्रमशः प्रागतिशील आन्दोलन में 'शील' का स्थान 'वाद' ने लिया। जिन के नाम और प्रतिष्ठा के आधार पर प्रगतिशील लेखक संघ संगठित हुआ और पनपता रहा, वे एक-एक कर उस से अलग हो गये या अलग कर दिये गये। इस प्रकार दूसरी छेप के नये लेखक नेता भी प्रतिष्ठा की पीठिका में गिरा दिये गये, और उन के स्थान पर नये देवता स्थापित हुए। बनाने और गिर कर मिटाने का यह क्रम अभी चल रहा है, तब तक चलता रहा जब तक कि गिराये जाने के लिए कोई बाकी न रहा रहे तो एक पक्षवादी देने वाला मौलवी और एक व्यवस्था देने वाला बाबू। व्यंग्यकारों ने सुझाया कि जैसे पक्ष-पत्रिकाओं में इस अर्थ के लेखक शीर्षक के नीचे लेखकों का परिचय दिया जाता है, उसी प्रकार प्रातिवादी पक्ष में अगर प्रतिमान 'इस मान के मुर' और 'इस मान के असुर' शीर्षक सम्मिलित दिये जाने लगे तो उस साधारण नागरिक का बल्याण हो सकता है, जो स्वयं भताप्रही न होकर दूसरों के भत जानने रहना चाहता है।

भाषा-सम्बन्धी चेतना

एक और कार्यक्षेत्र प्रभाव भाषा-सम्बन्धी चेतना का था। महावीरप्रसाद द्विवेदी ने भाषा का सस्कार आरम्भ हुआ अवश्य, लेकिन हिन्दी अभी ऐसी स्थिति पर नहीं पहुँची थी कि हमें प्रत्येक हिन्दी प्रयोग के लिए कोई स्पष्ट मूडि का प्रतिमान मिल सके। हिन्दीतर भाषाभाषी जिस मुगमता से साधारण 'वाम-चनाऊ' हिन्दी निम्न-बोले लेता है, उसकी मुगमता से उर्दू या बगला नहीं। इस आधार पर यह भी कहा जा सकता था कि उर्दू और बगला अधिक सम्पन्न, पुष्ट और मँत्री हुई भाषाएँ हैं जब कि हिन्दी अपभ्रंशित अविकसित है, और यह भी कहा जा

सकता था कि हिन्दी अभी तक इन भाषाओं की अपेक्षा अधिक ग्रहणशील है। हिन्दी अपनी लम्बी परम्परा में सदैव जन-विद्रोह की भाषा रही है, और जन-साधारण की आकांक्षों-आकांक्षाओं और उमंगों ने हिन्दी के माध्यम से अभिव्यक्ति पायी है। फारसी, अंग्रेजी, और अंग्रेज की पोषिता उर्दू के रहते हुए हिन्दी बड़ी और फँती है। उम के प्रसार और नव-निर्माण का कार्य अब भी चल रहा है। जो भाषाएँ 'बन चुकी' हैं, उन के साहित्य के लिए वह भाषा जहाँ एक भँजा हुआ माघन उपस्थित करती है, वहाँ भाषा-रूपी ठठरी के कारण एक बन्धन भी खड़ा कर देती है। जब कि हिन्दी की अद्यावधि ग्रहणशीलता और निर्माणशीलता उस में एक लचीलापन पैदा करती है जो उसे राष्ट्रभाषा पद के विशालतर दायित्व का भार सँभालने में मदद करेगा। निस्सन्देह हिन्दी में भी ऐसी प्रवृत्तियाँ हैं, और पिछले वर्षों में कुछ अधिक मुखर रही हैं, जो हिन्दी को भी एक जड़ ठठरी बना देना चाहती हैं—भाषा-मन्त्रिणी जागृति का यह प्रतिक्रियामय पहलू भी है ही। पर हिन्दी के इस तथाकथित 'अनगढ़' रूप के लिए सज्जित होने का कोई कारण नहीं है। जब जनभाषा 'भाषा' थी और हिन्दी केवल एक 'खड़ी बोली' अर्थात् खड़ी बोली, तब जनभाषा जड़ता को प्राप्त हो चुकी थी और खड़ी बोली विकास कर रही थी। हिन्दी आज भी खड़ी बोली है, और हमें आशा करनी चाहिए कि हम उसे सदैव खड़े और प्रतिमान रूप में ही देखेंगे। जिस दिन वह बैठ कर या जम कर फनवे देने लगेगी, उस दिन से उस का भँजाव और चमक तो और बढ़ायी जा सकेगी लेकिन उस का सहज प्रसार रुक जायेगा। हिन्दी ने अगर समूचे देश की साधना और आकांक्षा को और भाषाओं की अपेक्षा अधिक व्यक्त किया, तो आज भी उसे यह गौरवमय दायित्व जो नहीं देना है। हिन्दी को किसी पर कुछ लादना नहीं है बल्कि हिन्दीनर प्रदेशों की साधना, आकांक्षा और अन्त स्फूर्ति को अपने भीतर पाना और अभिव्यक्त करना है।

मानववादी प्रवृत्ति

एक और रचनात्मक प्रवृत्ति भी उल्लेखनीय है जिसे साधारण मानववादी प्रवृत्ति कहा जा सकता है। जिस प्रकार अन्य सभी प्रवृत्तियों के अन्दर हमने दोहरी प्रेरणाएँ देखी, उसी प्रकार मानववाद भी दो भिन्न दिशाओं में बह रहा है। इस प्रवृत्ति को यद्यपि पाश्चात्य विचारों में काफी प्रेरणा मिली, तथापि यह भारतीय विचारधारा से यों भी बहुत मेल खाती थी और इस लिए वर्षों से दबी हुई भारतीय चेतना ने दुगुनी स्फूर्ति से इस का अभिनन्दन किया।

मानववादी प्रवृत्ति के मूल में जो प्रेरणाएँ रही उन पर विचार करते समय हमारे समकालीन जीवन की सांस्कृतिक पीठिका की ओर ध्यान देना उचित होगा। 'संस्कृति' नया शब्द है। प्राचीन भारत में कहीं इस शब्द का उल्लेख नहीं

मिलता, यद्यपि हम यह बहने के अन्यस्त हो गये हैं कि हमारी सांस्कृतिक परम्परा कम-से-कम छ हजार वर्ष सम्बन्धी है। बंगला में 'मस्वृति' के अलावा एक जोर शब्द 'कृष्टि' भी प्रचलित है, यह शब्द गटा हुआ है—(बदाचिन् रवीन्द्रनाथ ठाकुर का—कम-से-कम इसे प्रचलित तो उन्हीं ने किया)। अंग्रेजी शब्द 'कन्वर' की यह अनुकृति जान पड़ता है। यो पश्चिम में भी 'कन्वर' का यह अर्थ नया है और पहले उस का सम्बन्ध भी कृषि-कर्म से ही था। भारतीय अथवा हिन्दू परम्परा में एक शब्द है 'सस्वार', गुजराती में यह लगभग उसी अर्थ में प्रयुक्त होता है। जिन में हिन्दी में 'सस्वृति' शब्द का प्रयोग होता है। इस के अतिरिक्त 'धील', 'बिनय', 'धर्म' आदि शब्द भी मस्वृति के पर्यायवाची तो नहीं लेकिन मस्वृति की मूल भारतीय भावना के घोरक हैं। इन शब्दों को ध्यान में रखने से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि भारतीय परम्परा में सस्वृति धर्म का ही एक प्रसुप्तन था। मस्वृति समूहगत अनुभव और उस से सिद्ध नैतिक प्रतिमानों पर आश्रित एक नियमित जीवन परिपाटी का नाम है। जब तक इस समूहगत अनुभव का परीक्षण ऐसी बमौटी पर होता रहा जिस की अपनी विद्वत्सन्तोषता का आधार धर्म था, अर्थात् जो किसी मानवापर अलौकिक आकर से मिलती थी, तब तक अनिवार्य था कि सस्वृति धर्म की ही आनुपगिक रहे। जिसे हिन्दू सस्वृति कहा जाता है, उस का अनुशासन था भी इसी प्रकार धर्म अथवा मानवापर सत्ता पर आधारित। लेकिन उन्नीसवीं शती से त्रमश स्पष्टतर होती हुई सामाजिक शक्तियों के घात-प्रतिघात में जब भारतीय सामाजिक आचरण के मानदण्ड लौकिक अथवा मानवी आधारों पर बनने लगे तभी से सस्वृति की चर्चा अधिक होने लगी। तब से 'धर्म' शब्द पर्याप्त नहीं रहा—या कह लीजिए कि उस में अतिव्याप्ति आ गयी, क्योंकि सस्वृति को लौकिक आधारों पर आश्रित जीवन-परिपाटी ही माना जाने लगा। इस लिए कम-से-कम हिन्दी में 'सस्वार' शब्द के बदले 'सस्वृति' शब्द का प्रयोग होने लगा। 'मस्वार' यो तो ठीक शब्द था लेकिन कर्मवाद के साथ टूट हो जाने से उस में अर्थान्तर होने की सम्भावना रहती थी।

मानववाद की उत्पत्ति सस्वृति को लौकिक प्रमाण देने की चेष्टा से होनी है। मानववाद मस्वृति को एक नैतिक आधार देना चाहता है, जिस प्रकार भाग्यवाद उसे एक आर्थिक आधार देना चाहता है। मानववाद मानव के विकास के आधार पर नैतिक मान्यताओं की अवधारणा करता है, और उसी से आर्थिक सम्बन्धों को भी अनुशासनीय मानता है। भाग्यवाद आर्थिक सम्बन्धों को ही मूल आधार मानता है और उसी में नैतिक प्रतिमानों को मिट्ट करता है। इस प्रकार दोनों के खोखिल होने हुए भी उन की तर्क-परम्परा में पूर्वापर अथवा कार्य-कारण का भेद है, जो विरोध का भी कारण बनता है। जो हो, उपर्युक्त कारणों में सस्वृति की चर्चा इतनी अधिक होने लगी है। विभिन्न मतवादों के बीच में उन लोगों को अच्छा

अवसर मिल गया है जो हिन्दू सस्कृति अथवा आर्य सस्कृति की दुहाई दे कर सस्कृति के नये आधार को निस्तार बना देना चाहते हैं। मातृसंवाद और नये मानववाद में चाहे जितना विरोध हो, यह बात नहीं भूलनी चाहिए कि दोनों ही सस्कृति का आधार लौकिक मानते हैं। यह स्वस्थ आधुनिक प्रवृत्ति है। सस्कृति के केवल अलौकिक रहस्यवादी अथवा श्रावण आधार छोड़ना निरी प्रतिनिध्या है; यह इस के बावजूद कि धार्मिक परम्परा का ज्ञान लौकिक सस्कृति को गहराई आयात दे सकता है।

विकृतियाँ : अर्थज और कामज

भूमिका कदाचित् अधिक विस्तार से बाँधी गयी है। किन्तु वास्तव में वह केवल भूमिका नहीं है, क्योंकि लेखक की मनोदशा का सम्पूर्ण चित्र सामने पा कर हम उस की रचना की प्रवृत्तियों को भली-भाँति समझ सकते हैं। एक पूरी आकार-रेखा हमारे सामने है जिस में विभिन्न अवयवों को यथार्थ्यमान आमापी में बिठाया जा सकता है। यद्यपि यह भी कहना चाहिए कि यह वास्तव में सम्पूर्ण चित्र नहीं है। सम्पूर्ण चित्र के लिए हमें उन विकृतियों का भी उल्लेख करना चाहिए जो सामाजिक जीवन की घुटन और कुशाग्रों से उत्पन्न हुईं। यहाँ हम 'सामाजिक' एक व्यापक अर्थ में कह रहे हैं, क्योंकि ये विकृतियाँ अर्थ और काम दोनों के क्षेत्रों को दूषित करने वाली थीं। इन का, और समकालीन साहित्य पर इन के प्रभाव का, अध्ययन स्वयं एक रोचक और उपयोगी विषय है, किन्तु यहाँ उस की गहराइयों में नहीं जाना होगा। यहाँ इतना ही कह देना काफी है कि ये विकृतियाँ हमारे साहित्य में भी प्रकट हुईं, जैसी कि वे अन्य साहित्यों में और अन्य प्रदेशों के जीवन में प्रकट हुईं होगी और हैं। कुछ तो जीवन की परिस्थितियों ने इन्हे पैदा किया, और कुछ विदेशी प्रभावों से इन्हे प्रोत्साहन मिला। इन के साथ ही भारतीय सिनेमा और रेडियो का प्रभाव भी अपना महत्त्व रखता है। साहित्य प्रकारों के अध्ययन में इन विकृतियों का उल्लेख फिर होगा।

साहित्यिक कृतित्व

इस साधारण पृष्ठभूमि पर हम समकालीन साहित्यिक कृतित्व का विवेचन कर सकते हैं। विषयों के अध्ययन में भी कविता को प्रथम न रख कर एक दूसरी विधा, उपन्यास को लिया जाये। इस लिए नहीं कि उस में हिन्दी ने अपेक्षा बड़ा कृतित्व दिखाया है, बरन् इस लिए कि हिन्दी लेखन की पहुँच जिनकी भी रही—ऊर्ध्व या समतल—और उस की जो मर्यादाएँ रही, उन की छाप उपन्यास पर बहुत स्पष्ट है। कविता की तुलना में उपन्यास में सामाजिक परिवर्तन के प्रभाव का अधिक विस्तृत और स्पष्ट परिदर्शन अपेक्षित भी होना चाहिए।

प्रेमचन्द हिन्दी के पहले आधुनिक उपन्यासकार थे। आधुनिक इस अर्थ में कि उन्हें समकालीनता का, अपने समवर्ती जीवन की अन्तर्शक्तियों का बोधित बोध रहा। इस दृष्टि से वह अपने पूर्ववर्ती साहित्य से एक बहुत ऊँची सीढ़ी आगे थे; और उन के द्वारा यह नयी शक्ति और दृष्टि पा कर उपन्यास फिर पुराने आद्वयता की ओर नहीं लौटा, न लौट सकता था। और भी उपन्यासों में समवर्ती सामाजिक जीवन के चित्र रह, किन्तु प्रेमचन्द-सी प्रखर सच्चाई और दृष्टि किसी में नहीं थी। यह नहीं कि प्रेमचन्द के उपन्यासों में दोष नहीं थे। उन की दृष्टि भी किसी हद तक एकपक्षीय थी। निम्न-वर्गीय पात्रों का उन का चित्रण खरा और सच्चा है, मगर मध्यवर्ग के पात्रों का चित्रण सतही और अविश्वस्य। इस में वह किसी हद तक अपनी परिदृष्टि की सीमाओं से बद्ध थे, यद्यपि उन की दृष्टि स्वस्थ थी। उन के उपन्यासों का दोष अनुभव की सीमा का दोष है, मरुचित सहानुभूति या उदारता की कमी से उत्पन्न होने वाला नहीं। इस के विपरीत कई-एक अन्य समकालीन उपन्यासकार, जिन में सामाजिक चेतना तो रही और सामाजिक समस्याओं का सामना करने का दावा भी रहा, प्रेमचन्द की भाँति उदार नहीं हुए। उन की दृष्टि ईश्वरपूर्वक सन्तुष्टि की गयी दृष्टि थी—वे यथार्थदर्शी होने का दावा करते थे किन्तु उन का यथार्थ एक छिड़ित यथार्थ था, जिसे वे खरब ही देखना चाहते थे। यों कहें कि वे एक सैद्धान्तिक ढाँचा लेकर लिखना आरम्भ कर देते थे, और यथार्थ के उन खंडों को नहीं देखना चाहते थे जो उस ढाँचे में नहीं बैठते थे। जीवन की 'अविचल दृष्टि से और सम्पूर्ण' देखना वे नहीं चाहते थे। प्रेमचन्द का मानववाद पूरे जीवन को देखना चाहता था, देख कर उसे अपनी सहानुभूति देता था और सहानुभूति के माध्यम से सिद्धान्तों को पकड़ता था। दूसरी ओर प्रगतिवादी लेखक सिद्धान्त से आरम्भ करता, उसी से एक प्रकार के मानववाद को सिद्ध करता था और उस वाद के दबाव के कारण मानव से सहानुभूति का सम्बन्ध जोड़ना चाहता था। किन्तु रागात्मक सम्बन्ध तर्क के सहारे नहीं जुड़ सकता, इस लिए हम पाते हैं कि प्रगतिवादी लेखक का रागात्मक सम्बन्ध मानव से नहीं, केवल अपने सिद्धान्त से ही रह जाता था, और वह बहुत अतार्किक हो जाता था। प्रेमचन्द जानते थे कि जन्म, कर्म या घटना-श्रृंखला से किसी वर्ग के हितों से सम्बद्ध हो जाना सामाजिक जीवन की एक घटना अथवा वास्तविकता है, किन्तु मानव होना उस के जीवन की ही बुनियादी वास्तविकता है—और उनी बुनियादी वास्तविकता के नाते मानव मात्र सहानुभूति का पात्र है। समाज के वर्ग-विभाजन और उस से उत्पन्न होने वाले उत्पीड़न और शोषण को मानव जीवन के एक अंग या ब्याधि के रूप में ही देखना होगा। वह समझे हैं कि प्रेमचन्द सामाजिक आदर्शवादी थे। आज किसी को आदर्शवादी कहना एक प्रकार की गाली ही है, और 'प्रेमाश्रम' के आदर्श समाज का हवाला देकर प्रेमचन्द के आदर्शवाद को कान्पनिश और अमार

मिद्ध किया हो जा सकता है। लेकिन एक लेखक की समाज-परिकल्पना की अपर्याप्तता से ही यह मिद्ध नहीं होना कि उस के आदर्श में प्राण-शक्ति नहीं है, या कि उस के आदर्शवाद में रचनात्मक सम्भावनाएँ विलकुल नहीं हैं। एक दूसरे क्षेत्र से उदाहरण लें तो हम कह सकते हैं कि गांधीजी की भावी राम-राज्य की कल्पना असार थी; लेकिन उन के आदर्शवाद में रचनात्मक शक्ति विलकुल नहीं रही, ऐसा कोई दुराग्रही ही कह सकता है। परवर्ती उपन्यासों की अपेक्षा प्रेमचन्द के उपन्यासों में रचनात्मक प्रभाव की सम्भावना अधिक रही क्योंकि प्रेमचन्द का आदर्शवाद मानवता में आसक्ति रखना थी, और वह प्रासक्ति रचनात्मक प्रणालियों में बाँधी जा सकती थी।

इन व्यापक प्रतिपत्तियों का स्पष्टीकरण करने के लिए समकालीन उपन्यास-साहित्य की विस्तृत समीक्षा अपेक्षित है जिस का यहाँ स्थान नहीं। परवर्ती उपन्यास क्षेत्र से कुछ उदाहरण ले कर ही समकालीन प्रवृत्तियाँ समझी जा सकती हैं और देखा जा सकता है कि नये 'टेक्नीक' के विकास के साथ-साथ लेखक की दृष्टि कुछ गकुक्षित हो जाती गयी है। सामाजिक वस्तु में सम्बन्ध रखने वाले उपन्यासों में जैनेन्द्र कुमार के 'त्यागपत्र' और 'कल्याणी', भगवतीचरण वर्मा के 'देते मेंटे रान्ने', उपेन्द्रनाथ अक्ष के 'गिरती दीवारें', इलाचन्द्र ओझी के 'मन्यामी', 'प्रेत और छाया' तथा 'निर्वासित', यशपाल के 'देसद्रोही', रामेश्वर राय के 'घरोंदे', रामचन्द्र तिवारी के 'सागर, सरिता और अकाल' तथा अमृतलाल नागर के 'महाकाल' का उल्लेख किया जा सकता है। अज्ञेय का 'सितर' भी उल्लेख्य होता, अगर 'अज्ञेय' में इस लेखक का घनिष्ठ सम्बन्ध न होता और अगर सामाजिक वस्तु के रहते हुए भी 'सितर' प्रधानतया एक व्यक्ति-चित्र न होता—जैसा कि जैनेन्द्र कुमार का 'त्याग-पत्र' भी है। इन दोनों उपन्यासों का हिन्दी उपन्यास के टेक्नीक के विकास के लिए अध्ययन करना उपयोगी हो सकता है, क्योंकि और उपन्यासों में ये दोनों वस्तु-संगठन और वर्णन की दृष्टि से विलकुल भिन्न हैं।

उपन्यासों के नाम केवल उदाहरण के रूप में लिये गये हैं जो उपन्यास छूट गये हैं उनकी अवज्ञा करना अभीष्ट नहीं है।

ऊपर जो कुछ कहा गया है उस का आशय यह नहीं समझना चाहिए कि हिन्दी उपन्यास ने कोई उन्नति नहीं की या कि उस का उपन्यास-साहित्य नगण्य है। यहाँ पर केवल सामाजिक पृष्ठभूमि की कमीटी पर हिन्दी उपन्यास को परगना होने अभीष्ट है, और उम दृष्टि में मानना पड़ता है कि हिन्दी का उपन्यासकार अभी तक उतनी विज्ञान दृष्टि नहीं पा सका है कि समूची सामाजिक परिवृत्ति को एक साथ देख कर उस के अन्दर प्रवहमान सामाजिक शक्तियों और प्रवृत्तियों को यथातथ्य चित्रित कर सके। हिन्दी भाषा और साहित्य जिस प्रकार समूचे भारत की परिवृत्ति को प्रतिबिम्बित करता रहा है, समकालीन हिन्दी उपन्यास वैसा अभी

नहीं कर रहा है। यो अन्य क्षेत्रों में हिन्दी ने कई-एक उल्लेखनीय उपन्यास प्रस्तुत किये हैं और अन्य भाषाओं की तुलना में वह ऊँची नहीं बैठेगी। युग-चित्रों में—जिन्हें वास्तव में ऐतिहासिक उपन्यास नहीं कहना चाहिए—राहुल सांकृत्यायन के उपन्यास और हजारीप्रसाद द्विवेदी की 'वाणभट्ट की आत्मकथा' महत्त्वपूर्ण रचनाएँ हैं। दोनों ने प्रचुर ऐतिहासिक सामग्रियों का उपयोग किया है और दोनों की रचनाओं में लेखक का ज्ञान और पांडित्य प्रमाणित होता है। हजारीप्रसाद द्विवेदी के उपन्यास में ऐतिहासिक सत्य अधिक है, क्योंकि उन्होंने अपने पूर्वग्रहों और राजनीतिक विज्ञा अन्य मतवादों का आरोप धणित काल के विचारों अथवा मनोवृत्तियों पर नहीं किया। राहुलजी ने ऐतिहासिक सामग्रियों का 'उपयोग आधुनिक सिद्धान्तों के प्रतिपादन के लिए किया, जिस से उन का उपन्यास तत्कालीन विचार अथवा समाज-स्थिति का चित्र नहीं रहा। हजारीप्रसादजी के उपन्यास में भावनाओं की तीव्रता और वस्तु-संगठन की परिपक्वता एक पहल उपन्यास के लिए आश्चर्यजनक है।

आधुनिक साहित्य-प्रवृत्तियों का अध्ययन भारतेन्दु में ही आरम्भ होता है, यह कहा जा सकता है। भारतेन्दु-युग की सर्वतोभूमी सांस्कृतिक-साहित्यिक जागृति से आरम्भ विकास-परम्परा में महावीरप्रसाद द्विवेदी के समय में खड़ी बोली की कविता ने एक स्पष्ट रूप लिया। यह (सापेक्ष) परिपक्वता—उन विभिन्न प्रयोगों और अभ्येष्टियों का ही फल था जो भारतेन्दु से आरम्भ हुए थे, और जिन के पीछे उन विविध प्रकारों की प्रेरणाएँ थीं जिन्हें पुनरुत्थान या पुनर्जागरण का व्यापक नाम दिया जाता है। हम कह सकते हैं कि महावीरप्रसाद द्विवेदी में पहले हिन्दी में अनेक बोलियों की कविता थी पर उन के समय में खड़ी बोली की कविता ही हिन्दी कविता हो गयी। इस के बाद भी भाषा के रूप के निरंतर में समय लगना आवश्यक था, भाषा-मार्जन का यह काम महावीरप्रसाद द्विवेदी तथा कुछ और समकालीनों ने बड़ी निष्ठापूर्वक किया। हमारी पीढ़ी का ध्वनि और नाद-सौन्दर्य की चर्चा करने वाला हिन्दी लेखक भी भाषा के रूप के बारे में बड़ा चिन्तितना शर्क नहीं है जितना ये प्रारम्भिक लेखक और उन के द्वारा शिक्षित-दीक्षित हिन्दी कवि रहे। आज जो लोग उस काल की कविता को इतिवृत्तात्मक या उपदेशात्मक कहकर उस की अवहेलना करते हैं, उन्हें स्मरण रखना चाहिए कि स्कूल-मास्टर का स्कूल-मास्टरी करना ही स्वाभाविक है, और इस में उस की हार नहीं, सफलता है। भाषा का रूप संवाद चुकने के बाद ही पल्लव या 'निराला' का जातिर्भाव सम्भव था, जिन्होंने बाह्य रूप को अन्तःसौन्दर्य का प्रतिबिम्ब मान कर भाषा की आत्मा को नया स्वरूप देना चाहा। यह सहज विकास का क्रम था। 'निराला' के तेजस्वी स्वर ने मधुरि 'छन्द के बन्ध' तोड़ने का सफल प्रयोग किया, तथापि यह चुनौती उनकी प्रान्तिकारी नहीं थी, क्योंकि भाषा का विकास उस बिन्दु पर पहुँच ही गया

या जहाँ कवि भाषा को एक परिष्कृत वाह्य आकार के रूप में ग्रहण कर के उस में नये प्राण भरना चाहे।

पन्त और 'निराला' दोनों में मूढम शब्द-चेतना थी। उन की कविता ने और कविता-मन्त्रबन्धी वक्तव्यों ने भाषा को एक नया सौन्दर्य और महारस दी, और वाचक को नया बोध और मस्कार। अनन्तर पन्त शब्द-चेतना और ध्वनि के प्रयोगों से आगे बढ़ कर एक शान्त और लगभग निर्वेद चिन्तन के स्थान पर पहुँच गये जहाँ शब्द-सौन्दर्य केवल आनुपमिक रह गया। 'निराला' बराबर ही अन्वेषक और आविष्कारक रहे, जब तक कि उन के दीर्घ और निरवधि एकाकीपन ने उन के व्यक्तित्व की विघटित करना आरम्भ नहीं कर दिया। यह एक मिथ्या प्रचार और 'निराला' के विद्याल व्यक्तित्वपर साछन है कि आर्थिक क्लेशों ने और विपन्नता ने उन्हें तोड़ दिया। उन्होंने ने नि सन्देह बहुत क्लेश सहा होगा लेकिन यह मानना जटिल है कि उन का प्रतिभाशाली व्यक्तित्व उसी से हार गया। प्रतिभा की अपनी व्याधियाँ होती हैं, जो आर्थिक क्लेशों से प्रभावित बने ही हो सकती हो पर मूलतः उन से उत्पन्न नहीं होती। विद्युद्ध आर्थिक आधार पर 'निराला' के व्यक्तित्व-विकास और उन के कृतित्व का अध्ययन फलप्रद नहीं हो सकता। उन्हें समझने के लिए कहीं विनाशालतः सामाजिक पृष्ठभूमि और मानसिक प्रक्रियाओं का गहरा और विम्लुत अन्वेषण अपेक्षित है।

हिन्दी काव्य-विकास में भाषा की दृष्टि से भी और सामाजिक प्रभाव (मिम्निफिकैन्स) की दृष्टि से पन्त और 'निराला', 'प्रसाद' अथवा महादेवी वर्मा से अधिक महत्त्वशाली हैं। 'प्रसाद' साधारणतया पुनरुत्थानवादी थे। यद्यपि उन की रचनाओं में—विशेषकर काव्यतर रचनाओं में—पुनरुत्थान के अलावा अन्य प्रवृत्तियाँ भी लक्षित होती हैं और 'ककाल' अथवा 'तितली' में एक अटपटे यथार्थ-वाद के सङ्केत हैं तथापि कहा जा सकता है कि हिन्दी काव्य की परम्परा में उन्होंने ने अपना एक स्थान ले लिया—जिसे अपनी-अपनी रुचि के अनुसार ऊँचा या कम ऊँचा माना जा सकता है—पर उस परम्परा को किसी नयी दिशा में नहीं मोड़ा। 'प्रसाद' और महादेवी अपने काल की प्रवृत्तियों का औरो से कहीं अच्छा प्रति-मिम्नन करते हैं, किन्तु उन प्रवृत्तियों को रूप देने में इन की व्यक्तिगत देन उतनी बड़ी नहीं है। वे छायावाद का प्रतिनिधित्व करते हैं, इस लिए कि उन में छायावाद बोला है—वह छायावाद जो कि एक सामाजिक परिवृत्ति में और नैतिक सामाजिक प्रतिमानों की एक विशेष अवस्था में सारे सांस्कृतिक जीवन में प्रकट हुआ। पन्त और 'निराला' उस का उतना सम्पूर्ण प्रतिनिधित्व वदाचित् नहीं करते, किन्तु उन की व्यक्तिगत देन अपेक्षाकृत बड़ी है और उन के दिये हुए मस्कार परवर्ती कविता को छायावाद में निकाल कर आगे भी बढ़ा सके हैं। इस अन्तर के कारण ही महादेवी के काव्य में एक स्थितिशीलता और परिवर्तनहीनता है जब कि पन्त और

‘निराला’ के काव्य में बहुत विकास और परिवर्तन हुआ है और एक रावक विविधता पायी जाती है—विशेषतया ‘निराला’ में।

हमारे आलोच्य समूचे काल पर विभिन्न पीढ़ियों की विभिन्न प्रवृत्तियों को समान भाव से उल्लेखित हुए छा जाने वाले श्री मंथिलीशरण गुप्त का नाम अभी तक नहीं लिया गया है। उस का कारण है। सामाजिक प्रवृत्तियों के अध्ययन में उन्हें स्थान दे देना अपेक्षया कठिन है। क्योंकि वह उन प्रवृत्तियों को उतना स्पष्ट प्रतिबिम्बित नहीं करते और न मानने ही थे कि काव्य केवल समाज-प्रतिबिम्ब है जिस में साधना से कोई अन्तर नहीं पड़ता। यों तो यह कहा जा सकता है कि साधना के भी रूप बदलत रहते हैं और वह भी केवल युग-प्रतिबिम्ब है। काव्य की पारम्परिक, व्यक्ति-निरपेक्ष परिभाषा को समकालीन कवि ने फिर से ध्यान देने के योग्य सिद्ध किया तो मंथिलीशरण गुप्त ने। गुप्तजी यद्यपि काव्य सम्बन्धी विवादों में कभी नहीं पड़े, तथापि उन के काव्य से सीखता है—और व्यक्तिगत विचार विनिमय भी इस अनुमान को पुष्ट करता है—कि कवि व्यक्ति और काव्य के सम्बन्ध को वह उस प्रकार नहीं देखते थे जिस प्रकार कि व्यक्तिवादी कवि या आलोचक देखता है—या कि दूसरे ध्रुव पर जनवादी आलोचक देखता है। और यह मानना होगा कि उनके काव्य के प्रमाण की उपेक्षा नहीं की जा सकती।

नयी काव्य-रचना और उस की सामाजिक पृष्ठभूमि के सम्बन्ध का अध्ययन एक तो उस सीधे महज वर्ग विभाजन के आधार पर किया जा सकता जो ‘सह्योद्धा’ और ‘शत्रु’ नाम की दो ही कोटियाँ जानता है। सोफ्रिया का पुस्तकालय अतीत में एक बार ही जलाया गया था और फिर नहीं जलाया जा सकता, ऐसे विश्वास के लिए वर्तमान राजनैतिक दल-समूहन कोई पुष्ट आधार नहीं देता ! (उन दिन प्रश्न यह था कि पुस्तकालय में भरे हुए ग्रन्थ या तो कुरान के समर्थक हैं, इस लिए अनावश्यक हैं या विरोधी हैं इस लिए कुफ़ हैं, आज विकास हुआ है तो इतना कि हम समर्थक को विलकुल अनावश्यक न मानें मगर नियन्त्रित करके रखें। इस हद तक हम अपने को अवर्धर कह सकते हैं !)

सौभाग्यवश सब आलोचक इस एक ध्येय के नहीं रहे—यद्यपि इस ध्येय के आलोचक अपेक्षया अधिक मुखर रहे। किन्तु इन का कुछ अनुकूल प्रभाव भी पड़ा।

हमारी पीढ़ी के कवि एक ऐसे स्थल पर पहुँच गये थे जहाँ उन्हें अपनी पिछनी समूची परम्परा का अवलोकन करके आत्मनिश्चय के नये प्रकार खोजने की आवश्यकता प्रतीत हो रही थी। यों तो हर काल में कवि अपने माध्यम में कुछ वृद्धि करता रहता है ; और उक्ति में नया चमत्कार लाता रहता है, क्योंकि प्रत्येक चमत्कारिक उक्ति परिवर्तित हो कर चमत्कार-विहीन हो जाती है, स्वयं

और उपमाएँ घिस कर साधारण अभिधा बन जाती हैं। भाषा के विकास का यह सहज क्रम है—प्रत्येक भाषा का शब्द-कोष भरे हुए रूपको का भण्डार है। किन्तु हमारे युग में रूपको के जीर्ण होने की यह क्रिया विशेष तेजी से हुई, और साथ ही भारी सामाजिक परिवर्तनों के साथ काव्य की वस्तु में असाधारण विस्तार आया। कवि ने नये सत्य देखे—नये व्यक्ति-सत्य भी और सामाजिक सत्य भी—और उन को कहने के लिए उसे भाषा को नये अर्थ देने की आवश्यकता हुई। आवश्यकता काव्य-क्षेत्र में भी प्रयोग की जननी है, और जिन-जिन कवियों ने अनुभूति के नये सत्यों की अभिव्यक्ति करनी चाही सभी ने नये प्रयोग किये। ये प्रयोग अनेक दिशाओं में हुए। कुछ प्रयोग असफल भी हुए। हिन्दी काव्य के उन पाठकों की, जो अंग्रेजी या यूरोपीय साहित्य पढ़ने हैं और उन के प्रतिमानों से हिन्दी काव्य का परीक्षण करते हैं, प्रायः धारणा रहती है कि हिन्दी के सब प्रयोग केवल नकल हैं, और बहुधा ऐसे प्रयोगों की नकल जो विदेशी साहित्यों में असफल मान कर छोड़ भी दिये गये हैं। यह किसी हद तक सच भी हो सकता है, किन्तु किसी प्रयोग का एक भाषा में पहले किया जा चुकना, दूसरी भाषा के लिए उस के मूल्य का अन्तिम निर्णय नहीं कर देता। दूसरी भाषा जब तक स्वतन्त्र रूप से बिकारा के उठा बिन्दु तक न पहुँचे जहाँ पर वह प्रयोग उग के लिए सार्थक हो सके, तब तक उस प्रयोग की उपयोगिता या अनुपयोगिता पर वह भाषा कोई अन्तिम निर्णय नहीं कर सकती। यो दूसरों के प्रयोगों से हम लाभ उठा सकते हैं, और हिन्दी ने भी उठाया है। रैम्ब्रो या मेमार्म के शब्द-सकेतों के प्रयोग फ्रांसीसी भाषा में फिर कभी नहीं होंगे, न ही फ्रांसीसी कवि फिर बैलेरी के साथ ध्वनियों का आध्यात्मिक अर्थ खोजेगा। किन्तु हिन्दी अगर प्रतीकी और ध्वनियों का अन्वेषण करती है तो वह न पिष्ट-निषेध है, न समय नष्ट करना, क्योंकि फ्रांसीसी ने अपने साहित्य में जिस सत्य को पा लिया, उसी सत्य को आत्म-सात् करने के लिए हिन्दी के—या किसी भी दूसरी भाषा के—पास कोई 'छोटा रास्ता' नहीं है। हमें मुविधा है तो इतनी, कि दूसरों का एक अनुभव हमारे सामने है जिस के सहारे हम स्वयं अपने अनुभव की परीक्षा कर सकें। साहित्य का सत्य धगर निरपेक्ष नहीं होता, तो वह केवल वस्तु-सापेक्ष या समाज-सापेक्ष नहीं, भाषा-सापेक्ष और काल-सापेक्ष भी होता है; और काल केवल सबस्मरों से नहीं बल्कि विकास की अवस्थाओं से भी मापा जाता है।

हिन्दी के काव्य-प्रयोगों ने कविता को कुछ गूढ़, दुर्बोध और दीप्ता-गम्य तो बनाना ही, इसे गुण कोई नहीं बहेगा। पर बिना उग दुर्बोधना के कारण देखे ही दमलने करार देना भी अन्याय होगा। कवि जब अपना सत्य दूसरे पर प्रकट करे तो एक है, तब अनिवार्यतः यह मानता है कि वह सत्य जितने अधिक व्यक्तियुक्त विषय है। हो, उतना ही काव्य सफल है। इसी लिए कविता की भाषा के लिए

भाषा संवेदा आदर्श के रूप में रहती है और रहनी चाहिए, पर साथ ही वह आदर्श पहुँच से कुछ बाहर ही रहता है। कविता को बहुजन-संवेद्य बनाने का यह कर्तव्य स्वीकार करता हुआ भी कवि अगर उस में सम्पूर्ण सकल नहीं हो पाता, तो उस के कारण अन्वेष्टनीय होते हैं। दुर्बोधता हमारे ही काल की, या हमारे काल के कुछ कवियों की विशेषता है, ऐसा नहीं है। वेदों में भी अस्पष्टता और दुर्बोधता है और सांकेतिक शब्द हैं, यद्यपि वैदिक आर्य आज की बर्जनाओं से बंधे नहीं थे और ग्रासे मुँहफट लोग थे। सिद्धों की भाषा में भी 'सन्ध्या भाषा' के प्रयोग कम न थे। विदेशों में दीक्षा-गम्य काव्य की परम्पराएँ हैं। यही कहा जा सकता है कि जब-जब कवि की दृष्टि का विकास हुआ है, उसने नया विस्तार या नयी गहराई देखी है, तब-तब उस की भाषा दुर्बोध और दीक्षा-गम्य हुई है। कवि की समस्या को इस रूप में देखें कि क्या वह उतना ही मूल्य कह जितना सब समझें, या उस सत्य को भी कहे जिसे कुछ समझें, तो उस के द्विधा से सहानुभूति की जा सकेगी। समकालीन कविता की दुर्बोधता में भी यह बात ध्यान में रखनी चाहिए। निस्तन्त्रेह इस तर्क में खतरा है और उस की आड़ में अनेक दाम्निकों को शरण मिल सकती है, लेकिन खतरा कहाँ नहीं है ?

नये सत्य को संवेद्य बनाने के प्रयोगों की यह एक दिशा थी। एक दूसरी दिशा थी लोक-भीम और लोक-बला के अध्ययन द्वारा काव्य-रचना को ऐसा सत्कार देने की जिस से कि वह नये सत्य को लोक-संवेद्य बना सके। लोक-सत्त्वृति की ओर झुकाव की वर्षा मेंने पहले भी की है, यहाँ उस के एक विशिष्ट पहलू की ओर ही संकेत है। जनवादी प्रवृत्ति ने इन क्षेत्र में उपयोगी काम किया, और उस का प्रभाव मूल्यवान सिद्ध हुआ, क्योंकि वह प्रभाव उस सीमित राजनैतिक लक्ष्य का अतिशय करता था जिस के लिए वह साधा गया। यह लोकोन्मुख झुकाव उपर्युक्त दूसरी प्रवृत्ति का शोषक और पोषक हुआ, और एक हद तक सैद्धान्तिक जनवाद की भी उसने गहराई, उदारता और सहिष्णुता की ओर प्रेरित किया। काव्य सामाजिक अमन्तोष और क्रान्ति-चेष्टा का साधन बन सकता है, लेकिन सीधे-भीषे तलवार के रूप में नहीं, तलवार के आध्यात्मिक पर्याय के रूप में ही। किसी आततायी की कहानी पढ़ी थी जिसने अपने बन्दी को तलवार दिखा कर कहा था, "जानते हो, मैं तुम्हारी जान ले सकता हूँ ?" बन्दी ने उत्तर दिया था, "और तुम जानते हो, मैं जान दे कर तुम्हारी अवज्ञा कर सकता हूँ ?" काव्य यही उत्तर दे सकता है। 'मैं तुम्हारी जान ले सकता हूँ' के उत्तर में 'मैं भी तुम्हारी जान ले सकता हूँ' यह कथन काव्य का—साहित्य का—नहीं हो सकता।

साहित्य की इन दो मुख्य विधाओं के बाद तीसरी विधा नाटक की हो सकती, पर रंगमंच के अभाव में नाटक-रचना में एक अवास्तविकता रहती ही है; और हिन्दी नाटकों की विवेचना में शायद ऊपर की स्थापनाओं में विशेष परिवर्तन न

होता। 'प्रमाद' के नाटको में या पौराणिक आधार लेकर रचे गये अन्य नाटको में टेकनीक की जो दृष्टियाँ रही उन का एक प्रधान कारण रगमच का अभाव और नाटककार के व्यावहारिक अनुभव की कमी ही थी। वस्तु की दृष्टि में भी इन नाटको में सांस्कृतिक प्रत्यावलोकन की भावना ही मुख्य रही। परवर्ती कुछ नाटका में सामाजिक वस्तु ली गयी और टेकनीक भी मँजूर गया, पर यह वस्तु भी प्रत्यक्ष सामाजिक अनुभव का परिणाम उतनी नहीं थी जितना अंग्रेजी नाटकों के अध्ययन का परिणाम। सामाजिक समस्याओं का निजी अनुभव और उन पर (यद्यपि एक सीमित दृष्टि से ही) गम्भीर चिन्तन लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटको में दीया, एक दूसरे स्तर पर सामाजिक गम्ब-बो का चित्रण सेठ गोविन्ददास के अमरा उपेन्द्रनाथ 'अक्ष' के नाटको में लक्षित हुआ।

जन-सम्पर्क के आग्रह से कुछ एकाकी और छोटे-छोटे प्रहसन आदि भी लिखे गये, इन में से कई रगमच पर आने का सौभाग्य भी पा सके। रेडियो की माँग ने 'रेडियो नाटक' अथवा 'ध्वनि नाट्य' के एक नये काव्य-प्रकार को जन्म दिया। नाटक दृश्य काव्य है; लेकिन रेडियो नाटक ध्वनि ही हो सकता है और उस में नाटकीय सघर्ष की तीव्रता शब्द अथवा ध्वनि के द्वारा ही प्रकट की जा सकती है। हिन्दी में यह नाट्य-प्रकार अभी अधिक विकसित नहीं हुआ है। हमारे नाटककार अभी तक नये टेकनीक की अनिवार्यता को पूरी तरह स्वीकार नहीं कर सके हैं।

रेडियो का प्रतिकूल प्रभाव केवल नाटक पर ही नहीं, समूचे सांस्कृतिक और साहित्यिक जीवन पर पड़ा है। रेडियो सामाजिक पृष्ठभूमि का एक महत्वपूर्ण अंग है और सामाजिक विकास की धाराओं को न केवल प्रभावित करता है बल्कि उन्हें दिशा देने में निर्णायक भी हो सकता है। किन्तु व्यवहारतः वह हमारे सांस्कृतिक शिक्षण और रुचि-मस्जिद का माध्यम न बन कर विकृतियों के प्रचार और प्रसार का ही माध्यम अधिक रहा है। रेडियो के समर्थन में इतना कहा जा सकता है कि वह हमारे चित्रपट से गया-जीता तो नहीं है। लेकिन मित्रेमा एक व्यवसाय है जिस पर पूँजी हावी है और जो इस लिए अर्थ-लोभुषता के दुष्परिणामों का शिकार है; जब कि रेडियो सार्वजनिक धन पर चलने वाला सरकारी विभाग है और सार्वजनिक सेवा के समूह में मुख्य गिना जाता है।

प्रकाशन का व्यवसाय भी सामाजिक परिस्थिति का एक तथ्य है, और उस के प्रभावों का अध्ययन भी अत्यन्त शिक्षाप्रद होगा। हिन्दी का क्षेत्र बहुत विस्तीर्ण हो गया है, पर इस के बावजूद हिन्दी के साहित्यकार की स्थिति सुधरने के लक्षण नहीं दीपते—जिस प्रकार मन्ने की पैदावार बढ़ जाने में हम-आपको चीनी मिलने की सम्भावना बढ़ती नहीं दीपती। किन्तु प्रकाशन की समस्याओं का, और एक सामाजिक शक्ति के रूप में प्रकाशन के प्रभाव का अध्ययन एक स्वतन्त्र विषय है।

खड़ी बोली की कविता : पृष्ठभूमि

समकालीन साहित्य प्रवृत्तियों का निरूपण और मूल्यांकन किसी भी देश या काल में एक दुस्तर कार्य होता है। हमारे आज के युग में तो यह कार्य और भी कठिन है, क्योंकि समकालीन जीवन की प्रगति इतनी द्रुत, उलझी हुई और जटिल है कि उस के विनाश की विना पहचानना उस की प्रवृत्ति के मूल पकड़ना एक अन्तर्दृष्टि का काम हो गया है। और अन्तर्दृष्टि का सृज-बोध स्वभावतः ऐसी वस्तु है कि उसे हम तत्काल स्वीकार नहीं कर पाते, काल की बमौटी पर ही उस की परख होती है और कालान्तर में ही हम उस की प्रामाणिकता पहचानने और अंगीकार करते हैं।

ऐसी स्थिति में समकालीन हिन्दी काव्य के बारे में दावे के साथ कुछ कहना जोखिम का ही काम है। किन्तु यदि वादी हो कर कोई बान न बही जाय, अध्येता के रूप में निकट अतीत की प्रवृत्तियों को पहचान कर उन के आधार पर समकालीन कृतित्व के और सम्भाव्य प्रगति के बारे में कुछ अनुमान किया जाय, तो उसे निराधार बताना न कहा जा सकेगा, और समकालीन कृति-साहित्य के अध्ययन में उस में बड़ाचित् कुछ प्रकाश भी मिल सकेगा।

हिन्दी काव्य के इतिहास की परम्परा में जो विभिन्न आन्दोलन आये उन्हें ध्यान में रखते हुए, उन्नीसवीं शती में खड़ी बोली और उस के बाल्य-साहित्य के नवजागरण के विषय में योंही एक साधारण स्थापना करनी हो तो यही बात सब में अधिक युक्तिमय और अभिप्रायपूर्ण होगी कि खड़ी बोली का अभ्युत्थान साहित्य में लोकिकता की प्रतिष्ठा और स्वीकृति का पर्याय था। निस्सन्देह रीतिज्ञान के साहित्य में भी एक प्रकार की लोकिकता थी, और उत्तर रीतिज्ञान की अतिरिक्त शृंगारिकता में ऐन्द्रिय उत्तेजना के उपकरणों से आगे किसी गम्भीर आध्यात्मिक अभिप्राय की गोज पाठक की विद्वान् समता पर जोर डालनी है, तथापि राजा के मनोरंजन की मामूली प्रयत्न करने वाला कवि भी उस प्राचीन परम्परा का ही निर्वहण करता था जिस के अनुसार राजा में देवता का अंग होता है। राजभक्ति भी परमभक्ति का और इस प्रकार भगवद्भक्ति का एक अंग होती है। हिन्दी काव्य की परम्परा में उस समय तक धर्म-भावना प्रधान रही; मुस्लिम काल में

जितने साहित्यिक आन्दोलन और उत्थान हुए सब की मूल प्रेरणा भी धार्मिक हो रही। उन्नीसवीं शती में जिम साहित्यिक उन्मेष का आरम्भ हुआ, वही पहले-पहल दम का अपवाद हुआ उस की मूल प्रेरणाएँ धार्मिक न हो कर लौकिक रही और उन में ध्यात लोभ-चेतना न केवल बनी रही बरन् क्रमशः और भी स्पष्ट और ध्यापक होती गयी। जिम सामाजिक और राजनैतिक परिस्थिति में इस लौकिकता का उदय हुआ, उस के सन्दर्भ में ही इस का आविर्भाव और विकास ठीक-ठीक समझा जा सकता है।

खड़ी बोली का उत्थान उन्नीसवें समय आरम्भ हुआ जब कि भारत की केन्द्रीय सत्ता तो विघटित हो ही चुकी थी, उस के उत्तराधिकारी विभिन्न मुस्लिम राज्य भी हीन और निःसह थे और देशी रजवाड़े तथा सामन्ती शासन भी जीर्णोद्धार को प्राप्त हो चुके थे। समाज दलित, निर्धन और असन्तुष्ट था। इस प्रकार समाज के भीतर विरोध और सघर्ष के लिए भूमि तैयार थी। किन्तु इन सोयी हुई सामाजिक दलितों को जगाने और धार देने के लिए जिस आध्यात्मिक प्रेरणा की आवश्यकता थी उस का अभाव था। वह प्रेरणा उन्नीसवें पश्चिमी विचार-दर्शन के धार्मिक और भाविक धक्के से मिली। सन्धो किन्तु ह्रासपल सांस्कृतिक परम्परा वाली एक वृद्ध, विशृंखल, वर्तमान दैत्य और भविष्यद् अनिश्चय के कारण अनी-सौन्मुख जर्जर जाति को, एक मिश्र संस्कृति और सहज परम्परा वाली किन्तु समृद्ध और समर्थ जाति की आरम्भ-विश्रांत-भरी भविष्यो-मुखता ने उस का सन्ध्या रूप उपाड़ कर दिया। इस धार्मिक आघात से भारतीय समाज तिलमिला उठा, साथ ही उसे एक नयी दृष्टि मिली, अपने ही सम्बन्ध में उस में एक नया और तीव्र जिज्ञासा-भाव उत्पन्न हुआ। यह जिज्ञासा भी लौकिक थी और इस के उत्तर भी लौकिक ही हो सकते थे।

पश्चिम के सम्पर्क से जो बहुविध प्रमत्त्यन आरम्भ हुआ उस से भारतीय समाज ढङ्गी तेजी से बदलने लगा। सामाजिक क्षेत्र में विचारों के इस खमीर ने नयी केन्द्रोन्मुख प्रवृत्तियों को उकसाया। विशृंखल और विभाजित समाज को पुनः संगठित करने की भावना एकाधिक सामाजिक आन्दोलनों में प्रष्ट हुई। आर्य-समाज और ब्राह्म-समाज दोनों उभय-क्षेत्रीय आन्दोलन थे, उन का धार्मिक पक्ष भी नगण्य नहीं था पर विशेष महत्त्व उन की सामाजिक भावना का ही था। उन का धार्मिक आप्रह (यह बात ब्राह्म-समाज की अपेक्षा आर्य-समाज के विषय में और अधिक सच है) सुधार द्वारा आत्मरक्षा का था, उन का सामाजिक आप्रह एक स्वस्थतर संगठन का। दोनों ही क्षेत्रों में रुढ़ि-भार से मुक्ति का प्रयत्न था।

राजनैतिक-आर्थिक क्षेत्र में इस खमीर ने इतिहास के नये शोध की प्रवृत्ति दी। विदेशीय सम्पर्क और प्रभाव का एक नया रूप हमारे सम्मुख आया। सामन्तो-रजवाड़ों के सन्धि-विग्रहों और गठबन्धनों से ऊपर उठ कर हम यह स्पष्ट देखने

तगे कि नयी विदेशी सत्ता राजनैतिक और आर्थिक शोषण का मन्त्र है, और हिन्दू-मुस्लिम सभी समान रूप से उस के शोषित और शोष्य हैं। (चूरन माटेव लोग जो खाता सारा हिन्दू हजम कर जाता, अथवा 'भीतर भीतर सब रस घूम हँसि-हँसि में तन मन धन मूस . अंगरेज'—भारतेन्दु हरिश्चन्द्र)। भारत लुट रहा है, और भारत का धन विदेशों को चला जा रहा है, इस के तीखे अनुभव ने व्यापक राष्ट्रीयता की भावना को पुष्ट किया।

शिक्षा और मनोविकसन के क्षेत्र में इसी समीर ने मानवीय दर्शन की प्रतिष्ठा की। विद्वानवाद के मिडान्त जोर उम से उदभूत मानव की श्रेष्ठता के बोध ने एक वैचारिक क्रान्ति का उपस्थित की, उस के प्रभाव की गहराई और व्यापकता देखते हुए उन जाध्यात्मिक क्रान्ति कहना भी अत्युक्ति न होगा। मानव अभी तक एक देवोन्मुख अकिञ्चन तत्त्व था, अब वह सहसा सृष्टि का केन्द्र-बिन्दु बन गया। निस्सन्देह ईश्वरीय सृष्टि का एक अंग होने के नाते भी उस के अधिकार और उत्तरदायित्व निश्चिन्त किये जा सकने थे—धार्मिक आचार और धर्माश्रित नैतिकता में द्विधा या अनिश्चय नहीं था, पर प्राकृतिक सृष्टि का शीर्ष स्पर्शीय अथवा मानवीय समाज का केन्द्र होने पर उस के सारे प्रतिमान और मूल्य बदल गये और उस के आचार अथवा नैतिकता की कसौटी ईश्वर-निष्ठा न रह कर मानव निष्ठा हो गयी। जिस लौकिकता की खर्चा हम कर रहे हैं, वह वास्तव में 'मृत्यो के पुनर्मूल्यन' का ही पहलू है। मूल्यों अथवा प्रतिमानों और सत्सृष्टियों का गहरा सम्बन्ध होता है—निश्चिन्त समाज-पद्म्यता प्रतिमानों पर आधारित सर्वानुमुखी रचनाशील प्रगति ही तो सत्सृष्टि है—पर इस सम्बन्ध में ही यह बान निहित है कि नये प्रतिमान गहमा नहीं बन जाते, वे एक सांस्कृतिक परम्परा माँगते हैं। सांस्कृतिक परम्पराओं का उन्मूलन तो गरल होता है, नयी परम्पराओं का रोपण उतना मुश्किल नहीं, पुराने मूल्यों का अवमूल्यन आसानी से किया जा सकता है पर नये मूल्यों की प्रतिष्ठा दीर्घकालीन प्रयास माँगती है। लौकिकता का उदय और विद्वान भी बिना अव्यवस्था के नहीं हुआ। इस काल में समय-समय पर जो नास्तिवादी या नकारात्मक दर्शन सामन आते रहे, वे उस दिग्भ्रम को ही सूचित करते हैं जो देवोन्मुखता से हट कर मानवोन्मुखता तक पहुँचने के सत्रमण-काल में स्वाभाविक था। इस दिग्भ्रम ने और अधिक व्यापक अराजकता का रूप बघो नहीं लिया, इस के विनाश अध्ययन का यहाँ स्थान नहीं है, यहाँ इतना सचेत सपेष्ट होगा कि अराजकतावादी दर्शनों की घूम इसी काल में रही, पर उन का आदर्शवाद कार्यान्वित न हो सका क्योंकि व्यवहार को अनुगमित करने वाली सामाजिक शक्तियाँ भी इस काल में प्रसट हुईं। इंग्लैंड की औद्योगिक क्रान्ति और उस के प्रभावों का अध्ययन नवाचीन राजनैतिक ही नहीं, सामाजिक और साहित्यिक प्रदुस्तिधों को भी समझने के लिए आवश्यक है। यूरोप में राष्ट्रीयतावाद की जो सहर पैली, उस का औद्योगिक

त्रान्ति से गहरा सम्बन्ध था। इन कारण यूरोप में राष्ट्रीयतावाद ने एक आनामक रूप लिया जिस का चरम रूप उपनिवेशवाद हुआ। दूसरी ओर औद्योगिक त्रान्ति का इतना ही गहरा सम्बन्ध उस उदार मानवीय दृष्टि से था जिसने मानव-स्वाधीनतावादी अथवा 'लिबरल' दर्शनो को जन्म दिया। इधर के राजनैतिक और सिद्धान्तवादी सघर्षों के कारण हम बहुधा आर्थिक सघर्ष के प्रभावों को ही नर्वोपरि महत्त्व देने की भूल कर जाते हैं। हमें यह न भूलना चाहिए कि मानवी-स्वाधीनता के जो नये मूल्य हमें मिले वे इसी युग की देन हैं। 'मानव स्वतन्त्र है, या हो सकता है', लिबरल दर्शनो को अनुप्राणित करने वाला मूल विश्वास यह था, उस स्वतन्त्रता की परिभाषा और रक्षा-व्यवस्था के बारे में विचार भिन्न हो सकते थे। मानव की स्वतन्त्रता की परिभाषा का विवाद हमें हो चुका हो ऐसा नहीं है, पर उस के लिए निरन्तर आन्दोलन और सर्वसत्तावादी प्रवृत्तियों के अतिवाद द्वारा मानव-मात्र के एक नयी मानसिक दासता में बँध जाने की सम्भावना का विरोध करने की शक्ति हमें इसी विश्वास से मिली। कलाकार की स्वाधीनता का आदर्श मानव की स्वाधीनता के आग्रह का एक पहलू था। इस के अपने भी अतिवाद थे, जो आज ऐतिहासिक कौतुक-वस्तु में अधिक महत्त्व नहीं रखते, पर आज के आस्थावान कलाकार की स्वाधीनता अथवा स्वतन्त्र विवेक का आग्रह उन्नीसवीं शती के 'कला के लिए कला' के आन्दोलन से सर्वथा भिन्न है।

तो खड़ी बोली के माध्यम से हिन्दी साहित्य का जो उन्मेष उन्नीसवीं शती के मध्य में आरम्भ हुआ, उस की सबसे अधिक उल्लेखनीय विशेषता यह नयी लौकिकता अथवा लौकिक दृष्टि ही है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने इस प्रवृत्ति को एक घना पुजित, आत्म-चेतन और मोहड़य रूप दिया। ह्लासशील दरबारों के दूषित वातावरण में क्षयप्राप्त होते हुए हिन्दी साहित्य को वह उधार कर नयी लोक-भूमि पर लाये। इस प्रकार के मौलिक परिवर्तन किसी एक व्यक्ति द्वारा नहीं लाये जाते, यद्यपि मौलिक प्रतिभाशाली व्यक्तित्वों की छाप उन पर पड़ सकती है। भारतेन्दु भी जिस आन्दोलन के निमित्त बने, उसे ऐतिहासिक कारणों की पृष्ठिका के साथ ही देखना होगा। उन्नीसवीं शती का भारत ऐसे परिवर्तन के लिए तैयार ही था। जैसी स्थिति थी, उस में राष्ट्रीयतावाद जैसा विवृत रूप नहीं ले सकता था जैसा उसने यूरोप में लिया, भारत में वह स्वदेन-प्रेम के रूप में ही प्रकट हुआ। उसने जातीय उत्कर्ष की भावना को उभारा और साधारणतया देश को एक नयी सांस्कृतिक चेतना दी। अपनी सम्प्रदाय और सभ्यता का गर्व इस सांस्कृतिक नव-चेतन का ही फल था और स्वभाषा-प्रेम उस गर्व का एक पहलू।

किन्तु उन्नीसवीं शती के भारत में लौकिकता के उदय की, और उस के सन्दर्भ में भारतीय साहित्यों के अथवा विशेषतया हिन्दी साहित्य के नवोन्मेष की चर्चा एक बात है, और खड़ी बोली के अमृत्यान और व्यापक प्रसार की चर्चा

दूसरी बात । खड़ी बोली के अभ्युदय के कारण स्वतन्त्र परीक्षण मांगते हैं, क्योंकि परवर्ती प्रगति को ठीक परिपार्श्व में रखने के लिए केवल साहित्य की अन्त-प्रवृत्तियों को नहीं, भाषा की प्रवृत्तियों को भी समझना अनिवार्य है ।

हिन्दी साहित्य में सौविक दृष्टि का आविर्भाव, और खड़ी बोली में साहित्य रचना के नवयुग का आरम्भ, दोनों एक साथ हुए, साहित्य के इतिहास को कोई भी अध्येता इसे लक्ष्य बिन्दु बिना नहीं रह सकता । यह प्रश्न उठना स्वाभाविक है कि क्या यह केवल आवस्मिक संयोग था, या कि दोनों घटनाओं में कोई सम्बन्ध था ? क्या कारण था कि हिन्दी की रचनात्मक प्रतिभा ने साहित्य की एक सम्पन्न, मधुर और परिमार्जित प्रतिष्ठित भाषा से विमुख होकर एक सूखी और अटपटी बोली को अपनाया आरम्भ कर दिया ? दो हजार वर्ष पहले दाढ़ साहित्य ने भी सन्स्कृत को छोड़ कर प्राकृत को अपनाया था, किन्तु इस ऊपरी समानता का ऐतिहासिक अभिप्रेत कितना है इस पर विवाद हो सकता है । क्या कि ब्रज-भाषा केवल साहित्य की या किसी विशिष्ट अभिजात वर्ग की भाषा ही रही हो या रह गयी हो ऐसा नहीं था, वह भी एक जोड़िन सहज प्रचलित जन-भाषा थी । बल्कि इस काल की हिन्दी रचनाओं में जो खड़ी बोली व्यवहृत हुई—जिसे यथार्थ दृष्टि से देखने पर एक सीमा तक चेष्टित, कृत्रिम, पुस्तकीय भाषा स्वीकार करना होगा—उस से ब्रज-भाषा वहीं अधिक जन-भाषा थी उस का एक स्पष्ट निर्दिष्ट फिर भी विस्तीर्ण प्रदेश था जहाँ वह मानुभाषा के रूप में सहज-भाव में बोली और बरती जाती थी । और फिर यदि भाषा-परिवर्तन सस्कृत को छोड़ कर पालि-प्राकृत अपनाने जैसी क्रिया थी, अर्थात् उस की जड़ में एक अभिजात सत्कारी भाषा का तिरस्कार कर के सहज लोक-भाषा का व्यवहार करने की सामाजिक विद्रोह की भावना थी, तो साहित्यिक ब्रज-भाषा को छोड़ कर विभिन्न आचलिक बोलियों या मातृभाषाओं की क्यों नहीं अपनाया गया ? केवल एक बोली—और वह खड़ी बोली—क्यों इन सामाजिक विद्रोह का अस्त्र बनी ? और इन से अधिक मार्क की बात इस अस्त्र का समय और निष्ठापूर्ण प्रयोग खड़ी बोली के अपने प्रदेश में न हो कर दूर बनारस में क्यों हुआ, जो कि एक दूसरी और उतनी ही समय जन-भाषा का प्रदेश था ? स्पष्ट है कि इस परिवर्तन को समझने के लिए सस्कृत-पालि का उदाहरण सीधा-सोपा नहीं लागू किया जा सकता, और सामाजिक चेतना की प्रक्रिया के विभिन्न पहलुओं की पड़ताल आवश्यक है ।

खड़ी बोली के उत्थान में ब्रज-भाषा के प्रति किसी प्रकार का द्वेष, या एक प्रदेश की भाषा को छोड़ने का कोई आग्रह नहीं था । खड़ी बोली के अंगीकार में अगर ऐसा नकारात्मक कोई आग्रह था जिसे ब्रज-विरोधी कहा जा सके, तो वह भाषा के परिप्राग का नहीं, उस की नामन्ती परम्पराओं के परिस्पाग का आग्रह था । ब्रज के एक मज्जीव आचलिक भाषा होते हुए भी रीतिवादी परम्परा ने

उस के साहित्यिक रूप को एक ऐसे साँचे में ढाल दिया था कि वह श्रुति के रुढ़ बन्धन में बँध गया था और उसे अभिजातवर्गीय अथवा सामन्ती पूर्वाग्रहों से मुक्त करना कठिन हो गया था।

सामन्ती परम्पराओं के प्रति उदासीनता खड़ी बोली के उत्थान की पहला (और नकारात्मक) कारण था। दूसरा कारण—और इस का रचनात्मक महत्व स्पष्ट ही है—व्यापकता की खोज राष्ट्रीयता की केन्द्रोन्मुख भावना के उदय और विकास के साथ-साथ एक व्यापक भाषा की—या व्यापक भाषा की अनुपस्थिति में सब में अधिक व्यापक घटक की—खोज स्वाभाविक थी। और यह व्यापक घटक खड़ी बोली ही हो सकती थी। ब्रज भाषा का उपयोग अपने प्रदेश से बाहर केवल साहित्य-क्षेत्र तक सीमित था, जब कि खड़ी बोली अपने प्रदेश से बाहर लोक-व्यवहार में भी आती थी, भले ही अछुट रूप में। यहाँ खड़ी बोली के अन्तर्गत हिन्दी-उर्दू के प्रश्न को उठाना अनावश्यक है। यहाँ तक कि उर्दू का कोई मताग्रही समर्थक खड़ी बोली को उर्दू या पर्याय भी कहना चाहे (जो कि आगे के विवेचन से भ्रान्त मिथ हो जायेगा) तो उस से भी इस स्थल पर कोई परिवर्तन नहीं आना। और साम्प्रदायिक दृष्टि से देखने पर भी स्थिति उन्नी-की-र्यों रहती है। यह मान भी लें कि हिन्दी हिन्दू की और उर्दू मुसलमान की भाषा थी (जो ऐतिहासिक दृष्टि से मिथ्या है) तो भी स्पष्ट है कि खड़ी बोली को एक प्रकार की बहु-प्रदेशीय व्यापकता प्राप्त थी जो और किसी जन-भाषा को नहीं थी। और फिर केन्द्रोन्मुख राष्ट्रीयता के सम्मुख 'हिन्दू' और 'मुस्लिम' को एक ही मत्ता 'भारतीय' की परिधि में ले आने की आवश्यकता का अपना एक दबाव था जो पुनः खड़ी बोली के पक्ष में क्रियाशील होता था।

यह राष्ट्रीयता के उदय का, और उस भावना में उत्पन्न होने वाले नये उत्तर-दायित्व के ज्ञान का ही परिणाम था कि साहित्य-रचना के लिए खड़ी बोली का प्रयोग होने लगा, और ऐसे लेखक भी खड़ी बोली में लिखने लगे जो कि ब्रज-भाषा पर अच्छा अधिकार रखते थे—जिन्हें अभिव्यक्ति के लिए न केवल ब्रज-भाषा को छोड़ कर दूसरा माध्यम खोजने की कोई आवश्यकता नहीं थी, बल्कि जिन्हें दूसरे माध्यम की अपरिपक्वता अखरती भी थी। खड़ी बोली के व्यवहार का राष्ट्रीयता की भावना से कितना निकट सम्बन्ध था इस को जाँचने की एक विधि यह भी है कि देखा जाय, उस काल के किन-किन लेखकों ने खड़ी बोली को अपनाया या कौन-कौन ब्रज के आग्रह पर अड़े रहे, और किन में राष्ट्रीयता का स्वर कितना मुखर था, या कहां तक भाषा-परिवर्तन और राष्ट्रीय चेतना का आविर्भाव एक साथ हुए। हमारा अनुमान है कि ऐसा अध्ययन दोनों के अभेद्य सम्बन्ध का प्रमाण देगा। इतना ही नहीं, इस दृष्टि से भी अध्ययन किया जा सकता है कि जिन्होंने ब्रज-भाषा और खड़ी बोली दोनों का उपयोग किया, उन्होंने किसी भाव

अपना विचार-वस्तु के लिए किस भाषा को चुना, यह अध्ययन भी राष्ट्रीयता और खड़ी बोली के सम्बन्ध को पुष्ट करेगा।

किन्तु भाषा-परिवर्तन के पूरे सत्रमण में ब्रज-भाषा से खड़ी बोली तक की यात्रा केवल एक चरण थी। यात्रा वहीं जा कर समाप्त नहीं हो गयी। सत्रमण का दूसरा चरण खड़ी बोली के अन्तर्गत एक भाषा-रूप को छोड़ कर दूसरे भाषा-रूप का ग्रहण था। यह हो जाने पर ही राष्ट्रीयता की मांग का सम्पूर्ण उत्तर मिल सकता था और व्यापकता के दासित्व का समुचित निर्वाह हो सकता था। भारतेन्दु-नाल में हिन्दी और उर्दू का जो संपर्क चल रहा था, और जिस की निष्पत्ति वास्तव में प्रेमचन्द में आ कर हुई वह व्यापकता के आन्दोलन का ही एक पहलू था। इस तर्क से ब्रज-भाषा से खड़ी बोली तक जाना पर्याप्त नहीं है, यह जमना स्पष्ट होने लगा, जब लेखकों ने यह अनुभव किया कि जिस भाषा का उन्होंने ने वर्ण किया है, उस की व्याप्ति का क्षेत्र पढ़े लिखे लोगों तक सीमित हुआ जा रहा है। अपांन् ब्रज-भाषा के स्थान पर खड़ी बोली के एक परिष्कृत परिमाजित सत्कारी रूप उर्दू का ग्रहण एक दीक्षित भाषा के स्थान पर दूसरी दीक्षित भाषा की प्रतिष्ठा मात्र है और वास्तव में व्यापकता के लिए परिमाजित भाषा का मोह छोड़ कर लोक-साधारण की भाषा को अपनाना होगा। यह इसी बोध का परिणाम था कि जिन लोगों का उर्दू पर अधिकार था उन्होंने भी जमना मार्जन की दृष्टि में हीनतर हिन्दी को अपनाया। स्वयं भारतेन्दु के खड़ी बोली काव्य के सत्कार उर्दू के अधिक थे उन की गजलें, उन की फारसी शब्दावली, और उन का बहिनाम 'रना' इन के प्रमाण हैं। फिर भी वह हिन्दी के नवयुग के प्रवर्तक हुए इस का कारण उन की लोकोन्मुखता ही थी। यह भाषा जालि का दूसरा चरण था, जिस का ध्येय था साधारण जन की भाषा का अंगीकार। सस्कृत-पालि के विक्लव की समानता यहाँ पर आ कर यथातथ्य लागू होनी है ब्रज और खड़ी बोली के विक्लव में उन की समानता नहीं थी पर उर्दू और हिन्दी का विक्लव उस की ऐतिहासिक जावृत्ति थी—जहाँ तर कि इतिहास में आवृत्ति अर्थ रखती है।

शब्द-चयन की दृष्टि में भारतेन्दु-युग का लेखन शुद्धिवादी नहीं था। वह उर्दू, फारसी, मस्कृत, अन्य प्रादेशिक भारतीय भाषा, लोक-भाषा, वही से भी कोई भी उपयोगी शब्द या प्रयोग ले लेने को तैयार था। किन्तु हिन्दी के वर्ण के बारे में उनके मन में कोई द्विधा न बची थी—वह इतर भाषाओं के शब्दों में हिन्दी का ही भण्डार भरता था, इतर भाषाएँ नहीं लिखता था। हिन्दी के प्रतिमानोकरण का संपर्क बाद की बात थी। नयी भूमि पर अधिकार करने के लिए पहले चहारदीवारी बाँधी जाती है, पीछे भाड़ नडाड माफ़ किये जाते हैं। प्रतिमानोकरण का यह कार्य द्विवेदी-युग की मुख्य प्रवृत्ति थी। इस काल में खड़ी बोली हिन्दी एक सत्कारी भाषा हो गयी, और तभी से उसे खड़ी बोली कहना भी अनावश्यक हो गया—

हिन्दी सजा उसी के लिए रुक हो गयी। इस प्रतिमानिकरण के आन्दोलन में भूमि न हुई हो या दुराग्रह न प्रकट हुए हो ऐसा नहीं है, फिर भी उसने लेखक में भाषा के प्रति एक जागरूकता उत्पन्न की जिस का गहरा रचनात्मक प्रभाव पड़ा। साधारणतया यह कहा जा सकता है कि परवर्ती साहित्यिक आन्दोलनों में भाषा के रूप के सम्बन्ध में ऐसी जागरूकता फिर नहीं देखी गयी। छायावादी काल की भाषा-सम्बन्धी चेतना का आधार था शब्द-कौतूहल अथवा ध्वनि-योजना का सार्वक उपयोग, और तदाव्य प्रयोगवादी काल का मुख्य आग्रह प्रतीक-योजना का ही रहा—यद्यपि शब्द-कौतूहल भी उस में था, जिस की दिशा छायावाद के शब्द-कौतूहल से भिन्न थी। यह ठीक है कि द्विवेदी-युग में भाषा की—या भाषा के रचनाशील प्रयोक्ता कवि की—आवश्यकताएँ दूसरी थी, फिर भी कभी यह लक्ष्य कर के खेद होता है कि आज का लेखक भाषा के रूप-सौष्ठव और व्यापक प्रतिमानों के विषय में उतना सतर्क नहीं है जितना द्विवेदी-युग का लेखक था। उस काल का अतिवादी भाषा को इस जोखिम में डालता था कि कहीं वह अपना लचकीलापन और ग्रहणशीलता खो कर 'काठ-सी कठैठी' न हो जाये, आज का अतिवादी उस के सामने यह खतरा उपस्थित करता है कि कहीं वह अपनी सार्वभौमता खो कर एक शोकागम्य साकेतिक भाषा न हो जाये। किन्तु भाषा की प्रवृत्तियों की पहचान में हम बहुत काल-व्यतिक्रम कर गये हैं।



यह कहा जा चुका है कि भारतेन्दु हरिश्चन्द्र हिन्दी को नयी लोकभूमि पर लाये और उस के साहित्य में मानवीय भूमियों की प्रतिष्ठा के निमित्त बने। भारतेन्दु-युग के सभी कवियों ने जोरो से अनुवाद भी किये—गतानुगतिक भाव से केवल सस्कृत से नहीं बरन दूसरी भारतीय भाषाओं से (विशेषतया बंगला से) और भारतीयतर भाषाओं से भी (मुख्यतया भगवद्गीता से या अंग्रेजी के माध्यम से अन्य यूरोपीय भाषाओं से)। स्वायत्तीकरण के इस बहुमुखी आन्दोलन की जड़ में नवजागरण राष्ट्रीय भावना तो थी ही, एक नयी उदार दृष्टि भी थी। साहित्य-सरीर की इस अभिवृद्धि से लेखक का मानसिक आकाश और खुला और उम के क्षितिज दूर-दूर तक फैले; साहित्य के आस्वादन, परीक्षण और मूल्यांकन के लिए उसे नये साधन और प्रतिमान मिले; और इन का उस की रचना पर गहरा प्रभाव पड़ा। किन्तु इस ग्रहणशीलता के साथ-साथ निरन्तर हिन्दी के वृत्तिकार में 'अपनेपन' की भावना पुष्ट होती गयी। 'गैम अपने ही पर कर रे' (घोघर पाठक) निरी सकीर्णता का नारा नहीं था बल्कि नयी ऐतिहासिक प्रवृत्ति से अनुप्राणित सांस्कृतिक दृष्टि की एक उपलब्धि थी। आत्म-सम्मान के लिए पहले आत्म-साक्षात्कार आवश्यक है, किन्तु आत्म-साक्षात्कार सब तक कैसे हो सकता है जब तक हम में यह आस्था न हो कि हमारा एक विशिष्ट आत्म-रूप है भी—कि अपने ही प्राणों के प्राण हैं?

इस प्रकार जहाँ एक नयी मानवमूर्ति की प्रतिष्ठा हो रही थी और यह स्वीकार किया जा रहा था कि मानव-रूप होने के नाते ही वह सुन्दर और सम्मान्य है, वहाँ दूसरी ओर भारतीय की एक नयी मूर्ति की प्रतिष्ठा हो रही थी और यह पहचाना जा रहा था कि वह मूर्ति मूलतः सुन्दर और सम्मान्य है, मले इस समय खंडित या हीनत्व-प्राप्त हो। 'प्राचीन और नवीन अपनी सब दशा जानोच्य है, अब भी हमारी अस्ति है (मैंपिलीशरण मुत्त) नयी दृष्टि पर आधारित आत्म-प्रतिष्ठा का हो दूसरा पहलू था—यद्यपि कवि माथ ही यह स्वीकार करने को भी बाध्य था कि 'अवस्था मोच्य है'। बल्कि अपनी वर्तमान हीनावस्था को देखने और स्वीकार करने का माहस उसे इसी से मिलता था कि मूलतः उम का भाव आत्मावहेला अथवा अनाम्ना का नहीं रहा था।

यहाँ यह अवश्य लक्ष्य करना होगा कि इस नव प्रतिष्ठित आत्म-भाव के मूल में अनेक प्रकार की प्रवृत्तियाँ थी और सब ऐतिहासिक दृष्टि में प्रगतिशील नहीं थी—भर्षान् बुद्ध ऐसी भी थी जिन की शक्ति सकीर्षता और असहिष्णुता की शक्ति थी। मासृत्तिक पुनरज्जीवन बहुधा पर्यायभ्रुख ऋषिवादी प्रवृत्तियों को इतनी ओठ दे दना है कि परम्पराओं की रक्षा के नाम पर वे सामाजिक प्रगति को रोकने का उपक्रम करने लगे, और भारतीयता को पुन प्रतिष्ठा के इस युग में इन्होंने भी अपक्षित तत्परता दिवायी। इस काल के सामाजिक-धार्मिक आन्दोलनों में जिस प्रकार एक ओर अन्य विद्वानों और रुढ़ियों के उन्मूलन का और दूसरी ओर एक नयी कट्टरता और मतवादिता का (उसे मतान्धता न कहें तो) आप्रह लक्षित होता है, उसी प्रकार साहित्य में भी एक ओर पश्चिम की चुनौती के सम्मुख नव निर्माण का उत्साही स्वर और दूसरी ओर निरी प्राचीन परम्परा या छडि की दुहाई सुनने की मित्रता है। इस युग का बहुत-सा 'निवटार्ई-वाक्य' तथा खान-मान सम्बन्धी काव्य ('विपकूट घग्ने रम ले मन को') इस दोहरी प्रवृत्ति का अच्छा उदाहरण हो सकता है। नाथूराम शर्मा 'शकर' की प्रार्थना 'द्विज वेद पढ़ें, मुक्तिचार बड़ें, बल पाय चडें सब ऊपर की' में उन का यह विद्वान् ही ध्वनि होना है कि 'सनातन वैदिक परम्पराओं से हटना ही हमारे ह्दाम का कारण हुआ और उन की ओर पीठने से ही समाज सुधर जायगा। 'शकर' को खैर ध्वजापारी कवि थे ही, महावीरप्रसाद द्विवेदी भी उन युग के प्रति मोह की दुर्बलता से मुक्त नहीं थे किम भी वे वेद-पाठ किया करती थी। किन्तु दूसरी ओर शोधर पाठन जब व्यग्य-पूर्यक कहते हैं कि 'मनुजी, तुमने यह क्या किया ?' तब यह सनातन परिपाटी की दुहाई नहीं देन, और न उम परिपाटी को वेदों की भाँति अपौरुषेय अथवा पूर्वजों को निरानन्दों सर्वविद् मानते हैं, वह स्पष्ट स्वीकार करते हैं कि मानव ने ही मानव का ऋणों से बाँधा है और ये बन्धन असहनीय हैं—'और अधि कया कहें बापजी, कहते दुगना हिया, जटिल जाति का बटल पाँन का जाल है किम का

सिया ? मनुजी, तुमने यह क्या किया !' ऐसे स्वरो में ध्यान में रख कर, अनेक दोषों के रहते हुए भी इस समूचे युग की स्वस्थ, उदार, भविष्यान्मुख लौकिक सांस्कृतिक दृष्टि को स्वीकार करना ही होना ।



आत्म-प्रतिष्ठापन के आरम्भिक युग में खड़ी बोली में काव्य में दो प्रधान धाराएँ रही, इस का सबेस ऊपर किया जा चुका है । नैतिक-उपदेशात्मक काव्य का सम्बन्ध नयी सामाजिक दृष्टि से था, ऊपर के विवेचन के बाद इस पर जोर देने की आवश्यकता न होनी चाहिए । न इसी का अलग स्पष्टीकरण आवश्यक है कि उपदेश-काव्य की एक प्रेरणा प्रत्यभिमुख दृष्टि से भी मिलती थी । इतिवृत्त-काव्य अधिकतर जातीय उत्कर्ष के ऐतिहासिक अथवा पौराणिक युगों से प्रेरणा लेता था । आत्म-प्रतिष्ठापन के लिए अतीत गौरव का स्मरण और उस के प्रमाण से भावी उत्कर्ष की सम्भावना करना स्वाभाविक ही था । यों इस अनुक्रम में किसी भी स्थान पर रुका जा सकता था । कामताप्रसाद गुह ऐतिहासिक घटनाओं की आवृत्ति से आगे नहीं बढ़े, और अयोध्यासिंह उपाध्याय की दृष्टि पौराणिक काल में ही रमी रही । भारतीयतर प्रभाव दोनों कवियों में बहुत अल्प मिलेगा, अन्तरंग और बहिरंग दोनों दृष्टि से इन की प्रवृत्ति परम्परावादी रही, फिर भी सम-कामीन राजनैतिक प्रभावों से वे बिलकुल छूटे नहीं रह सके । 'हरिऔध' के 'भारत गीत' में ('महती महापुनीता मधुरा मनोहरा है, वसुधा-सत्ताम-भूना भारत-धमुन्धरा है') भारत के समकालीन सघर्ष का वैसा स्पन्दित प्रतिचित्र भले ही न हो जैसा 'सनेही' की 'कौमी गजल' ('भुनककस अपने दिल पर हिन्द की तम्बीर होने दो, कदम से उम के अपने सीने पर तनवीर होने दो') में है, पर इस में सन्देह नहीं कि उस सघर्ष की हवा उन्हें भी लगी । 'भारतेन्दु की मुकरी की-सी स्पष्ट दो-टूक बात ('रूप दिखावत सरवस लूटे, कन्दे में जो पडे न छूटे, कपट बटारी जिय में हलिस, बयो सखि, साजन ? नहीं सखि, पुलिस !') उन से कभी कहने न बनी, पर बहुत बधा कर बात कहने हुए भी इतना तो उन्हें भी कहना पड़ा कि 'क्या टलेंगे न पसीने वाले, क्या सदा ही पिसा करेंगे हम ?'

इतिवृत्त-काव्य में भी सकीर्णता और प्रत्यभिमुखता के लिए यथेष्ट गुणादेश थी । अतीत गौरव का स्मरण तीव्र साम्प्रदायिक पूर्वग्रह के साथ भी हो सकता था, (जिस की यत्किञ्चित् छूट इस काल के अनेक कवियों को थी और कामताप्रसाद गुह में भी देखी जा सकती थी) अथवा उस से यह भाव भी जगाया जा सकता था कि भारतीय जाति (क्योंकि सम्पूर्ण मानव-जाति) क्रमशः और अनिवार्यतः पतन की ओर जा रही है—उस अनिवार्यता में बचने का कोई उपाय हो सकता है तो अतीत की ओर लौटना या अतीत युग को फिर से आना ही । काव्यनिरूपक इतिवृत्त भी काव्य में आता था, इस का एक कारण तो यह था ही कि राजनैतिक प्रतिबन्धों

के कारण जहाँ सामयिक स्वदेशी प्रसंग नहीं उठाय जा सकते थे वहाँ ऐसे इतर दश-काल का महारा तिया जाता था जिस से समयानुबूल भावनाओं को जगाया जा सके। उदाहरण के लिए, रामनरेश त्रिपाठी के छठ-काव्यों को इसी दृष्टि से देखा जा सकता है। 'मित्र' की घटना-भूमि उत्तर इटली में स्थापित की गयी है, और 'पथिक' की एक कल्पित देश-काल में, किन्तु दोनों की भाव-वस्तु समकालीन भारत और उन के राजनैतिक संघर्ष से सम्बन्ध रखती है और उसी के सन्दर्भ में दोनों में दाना काव्या का पूरा रसास्वादन किया जा सकता है।

राम दबीप्रसाद और गोपालचरण सिंह का काव्य एक दूसरी दृष्टि से विशेष स्थान रखता है। ऊपर बताया गया कि काल या प्रवृत्तियों का दो टूक विभाजन नहीं हो सकता। पूर्ववर्ती प्रवृत्तियाँ बहुत देर तक बनी रहती हैं और परवर्ती प्रवृत्तियाँ के नष्टन बहुत पहले प्रकट हो जाते हैं। एक ओर परम्परानुगतिक प्रवृत्ति का गोपालचरण सिंह बहुत बाद तक सं आये, और दूसरी ओर जो रोमांटिक प्रभाव अनन्तर छायावाद में मुखर हुआ उस के पूर्व-भवेत 'पूर्ण' के काव्य में मिलने लगे। 'वमल-वियोग' का कल्पोद्यान-वर्णन इस का उदाहरण है ही, अन्तिम 'या जहाँ वारामान ऋतु-राज-चार-विनास, पहुँचा वहाँ भी रोग भारी वसन्त वियोग' की ता रामांटिक भावना का पूरा प्रतिबिम्ब बहा जा सकता है। और दूर की बीड़ी लाना न जा कर व्यापक परिपार्श्व के इंगित के लिए इतना कह देना अनुचित न होगा कि इसी प्रकार और बाद की 'नयी कविता' की प्रवृत्तियों के अङ्कुर शीघर पाठक में पाये जा सकते हैं। यह कहना बड़ा बिल्कुल इस युग के कवि-समुदाय के साथ अगप्य न होगा कि शीघर पाठक इस के सर्वाधिक कवित्व-सम्पन्न कवि थे। भारतभर को खड़ी बोली युग का प्रवर्तक मान कर भी कहा जा सकता है कि शीघर पाठक ही उस के वास्तविक 'आदिकवि' थे। युग की प्रतिबिम्बित करते हुए भी उन का काव्य सब से अधिक ऐसे तत्त्व हमें देता है जो युग के साथ ही बीत नहीं जाते—अर्थात् जो वास्तव में शुद्ध साहित्य-तत्त्व हैं।



द्विवेदी युग की परिस्थितियाँ और समस्याएँ आरम्भिक युग से भिन्न थीं। हिन्दी के प्रतिमानोत्तरण का कार्य अभी पूरा न हुआ था, पर खड़ी बोली की प्रतिष्ठापना के विषय में कोई द्विधा न रही थी। इसी प्रकार यद्यपि भारतीयता के स्वरूप की कोई सामान्य और सर्वसम्मत अवधारणा अभी नहीं हो सकी थी, तथापि उस की अस्ति के बारे में वही कोई सन्देह नहीं रह गया था। राष्ट्र की रूप-रचना में कोई कठिनाई अब नहीं थी, एक व्यापक राष्ट्रीय आन्दोलन की नींव पड़ चुकी थी और भारत देश अंगझाड़ियों से रहा था। अपनी नवजातीन परिवृत्ति के दबाव में मुक्त होकर कवि फिर उन व्यापक और जटिल प्रभावों का ग्रहण, अन्वेषण, विवेक्षण और आवश्यक परिवर्तन के साथ स्वायत्तीकरण कर सकता था।

जो नये ज्ञान-विज्ञान के कारण मानसिक अथवा बौद्धिक वायुमण्डल में क्रियाशील थे। इस नयी स्थिति का परिणाम वे दो धाराएँ थीं जो छठी बोली काव्य के द्वितीय युग की विशेषताएँ हैं। नयी लौकिक दृष्टि ने मानव को जो नया गौरव दिया, उस के विभिन्न अभिप्राय और आनुपंगिक परिणाम क्रमशः और स्पष्ट होते गये और उन में नयी प्रवृत्तियों का उदय हुआ, पर यह वास्तव में तीसरे उत्थान की बात है।

समकालीन प्रभाव हम इतर कवियों में तो देख ही सकते हैं, भयिलीशरण गुप्त जैसे मर्यादा-प्रेमी वंष्णव भक्त कवि की रचनाओं में भी लक्ष्य करते हैं। उन के राष्ट्रीयतावाद की ओर तो सकेत करना भी अनावश्यक होगा, लोकमत ने सहज ही उन्हें राष्ट्रकवि का पद दिया और पाँच दशकों पर छाया उन का काव्य-वृत्तित्व राष्ट्र-प्रीति का संदेश सुना कर देश को प्रेरणा और उद्बोधन देता रहा है। किन्तु मानवतावाद की छाप भी उनके काव्य पर स्पष्ट थी 'भारत-भारती' और 'भ्रकार' ने ले कर 'दिवोदास' और 'पृथिवी-पुत्र' तक उन के काव्य की प्रगति पद-पद पर उसे सूचित करती रही। उन की दृष्टि परलोक में नहीं, इसी लोक में निबद्ध थी; बार-बार नर के मरत्य का, पुरुष के पुरुषार्थ का अवघोष उन्होंने किया। 'भारत-भारती' की राष्ट्रीयता तत्कालीन वैचारिक स्थिति के अनुरूप ही अधूरी थी, और नये युग में वैसी प्रेरणा नहीं दे सकती थी जैसी उसने उस समय दी, किन्तु निरन्तर विकासशील विचारावली और आदर्श के कारण ही गुप्तजी इस द्रुत संक्रमित परिस्थिति में भी न केवल युग के साथ चलते रह सके वरन् समकालीन समाज को निरन्तर उद्बुद्ध करते रह सके। 'राजा और प्रजा' तक उन का काव्य निरन्तर हिन्दी-भाषी भारत की आशा-आकांक्षा का प्रतिनिधित्व करता रहा। न केवल यही, उसे 'भारतीयता का काव्य' कहा जा सकता है, क्यों कि उस में उदारता भी है और मर्यादा-प्रेम भी, प्राचीन का गर्व भी है और नये का अभिनन्दन भी, विशाल ऐतिहासिक अनुभव पर आधारित आस्था भी है और भविष्य के लिए एक सयत आशा भी। समकालीन चिन्तन को राष्ट्रीयतावाद और मानवतावाद में विरोध अनिवार्य दीखता है, और शुद्ध राष्ट्रीयतावाद की निष्पत्ति सर्वत्र जिस युग्युत्सु सर्कीर्णता में होती रही है वह इस का पर्याप्त प्रमाण है; परन्तु भयिलीशरण गुप्त के काव्य में ऐसा कोई विरोध लक्षित नहीं होता—एक तो इस लिए कि स्वातन्त्र्य-लाभ तक इन दोनों में विरोध का कोई प्रश्न ही नहीं था और जब तक राष्ट्रीयताशोषण से मुक्ति का आन्दोलन है तब तक वह मानववादी है ही, दूसरे इस लिए भी कि गुप्तजी का मानवतावाद निरन्तर उन के विश्वासों को सयत या विकसित करता रहा। कुछ लोगों का कहना है कि इसी कारण उन का 'साकेत' उस पद को नहीं पा सका जो 'रामचरितमानस' का है; वह जो हो, हम में सन्देह नहीं कि उन की लोकलोकमुखता ही उन के काव्य को समाज के सब स्तरों में समान रूप से ग्राह्य बना सकी। बाद-पीड़ित परवर्ती युग में प्रत्येक कवि विवाद का विषय बना पर

गुप्तजी उस में दूर तक मुक्कन रह गये ।

भाषा के परिमाजन और सत्कार में गुप्तजी की देन का उल्लेख करना आवश्यक है । इस का ध्येय महावीरप्रसाद द्विवेदी को दिया जाता है, और नि.मन्देह उन की कर्मठता, दृढ़ता और विवाद-मन्द्यता के बिना यह कार्य न हो सकता, किन्तु यह भी उनका ही नय है कि उन की भाषा-सम्बन्धी अवधारणाओं की मंथिलीकरण गुप्त जैसा कुशल और परितोषदायी उदाहर्त्ता न मिलना तो ये सत्कार इतनी सुगमता से इतने गहरे न पैठ पात । भाषा के प्रतिमान निर्धारित करने वाला चाह कोई हो, एक अवला इतिहास भाषा के रचनाशील व्यवहार से उसे जो व्याप्ति और नार्बन्धित मान्यता दिला सकता है वह बौद्धिमान शास्त्रविद् निम्नजा के सामर्थ्य से परे होता है । मंथिलीकरण गुप्त का प्रभाव किना गहरा पड़ा, इस का इस से अकृष्टा और क्या उदाहरण होगा कि उन्हो ने जो चलाया वह तो चला ही, जो निषेध किया वह छूटा ही, पर उन्हो ने निषेध नहीं किया, केवल स्वयं नहीं बरता, उस को बरतना केवल इतन ही से रुठिन हो गया कि उन्हो ने उसे नहीं अपनाया । हिन्दी छन्द में लघु-गुरु-सम्बन्धी रियामनें तो द्विवेदी-काल तक प्रचलित थी और जो उर्दू में आज भी सजीव बनी हुई हैं, केवल गुप्तजी के द्वारा प्रद्युक्कन न होने के कारण अप्रचलित हो गयी और आज बरती जाती हैं तो 'उर्दू की' मानी जाती हैं । नयी प्रवृत्ति उन्हें हिन्दी के परम्परागत अधिकार घोषित कर के पुन अपनाते के लिए सचेष्ट है, वह दूसरी बात है ।

सियारामशरण गुप्त साधारणतया उसी धारा में धाते हैं जिस का प्रतीक पुरुष उन के अप्रज को माना जाता है । उन की सांस्कृतिक चेतना ने असहयोग के आन्दोलन से विशेष प्रेरणा पायी । दार्शनिक आधारों को ध्यान में रखते हुए मानना होगा कि यह आन्दोलन एक साम्प्रतिक आन्दोलन था । सियारामशरण गुप्त भारतीय सांस्कृतिक चेतना के नैतिक आधारों में बहुत गहरे पैठने थे, अप्रज की भाँति मर्यादा में नहीं, जिस भित्ति पर मर्यादा खड़ी होती है उसी में उन की रक्षि थी । मूढम नैतिक विवेचन में वह अद्वितीय थे, आचार की मान्यताओं की जाँच में वह उन के आधारभूत नैतिक मूल्यों को पकड़ते थे । अप्रज की भाँति वह कथा-वाक्य लिखते थे लेकिन उस की वस्तु पौराणिक या ऐतिहासिक नहीं होती थी, वह समकालीन साधारण जीवन से ली जाती थी । समकालीन साधारण जीवन का वृत्तान्त 'मनेही' ने भी लिखा, 'सनेही' का आपह वस्तु-पक्ष पर, आर्थिक वैषम्य, निर्धनता, उत्पीडन, क्लेश पर था, सियारामशरण गुप्त का आपह वस्तुस्थिति के मूल में वर्तमान नैतिक समस्या पर । मंथिलीकरण गुप्त की दृष्टि ही मानवतावादी थी, सियारामशरणजी अपनी दृष्टि वस्तु में मानवीय सम्बन्ध भी स्थापित करना चाहते थे । मंथिलीकरणजी ने इतिहास की उपेक्षाओं की ओर ध्यान खींचा, सियारामशरणजी समाज के—जाज के

समाज के—दलितों को सहानुभूति देते थे। यहाँ फिर उम सहानुभूति और 'मनेही' अथवा और पहले 'झकर' के करुणा-भाव में भेद करने की जरूरत है। उन की करुणा का आधार व्यक्ति का कष्ट था, किन्तु सियारामशरणजी की व्यथा का कारण व्यक्ति के व्यक्तित्व का असम्मान था। उन का आग्रह व्यक्ति की सुख-सुविधा का नहीं, व्यक्ति की प्रतिष्ठा का था। वह काव्य को लोक के और निकट लाने के आग्रह थे क्योंकि वह लोक-साधारण से एकात्म्य के समर्थक थे। मैथिली-शरणजी मातृभूमि के, पारिवारिक जीवन के कवि थे, सियारामशरणजी मानव-सम्बन्धों के और सामाजिक जीवन के, मैथिलीशरणजी की दृष्टि ऐतिहासिक-सांस्कृतिक थी; सियारामशरणजी की सामाजिक-नैतिक, मैथिलीशरणजी निष्ठा के कवि थे, सियारामशरणजी संवेदना के।

मालनलाल चतुर्वेदी और बालकृष्ण शर्मा भी मुख्यतया राष्ट्रीयता के कवि हैं, यद्यपि उन में वे प्रवृत्तियाँ भी पायी जाती हैं जिनकी हम अभी छायावाद के प्रसंग में चर्चा करेंगे; छायावाद के आरम्भिक काल की भाषा-सम्बन्धी स्वच्छन्दता भी उन में पायी जाती है। दोनों में न केवल मस्कारी भाषा का आग्रह नहीं रहा बल्कि उम के प्रतिकूल कभी बहुत अटपटी और कभी बहुत मुहावरेदार, कभी ठंड और कभी गरिष्ठ, कभी सीधी-सादी और कभी दुर्लभ भाषा दोनों ने लिखी। सिद्धान्ततः 'नवीन' सभ्यतानिष्ठ हिन्दी के अरबी-फ़ारसी से व्युत्पन्न शब्दों के बहिष्कार के समर्थक थे अर्थात् शुद्धिवादी थे, व्यवहार में उन का स्वच्छन्द और अराजक स्वभाव ऐसी कोई मर्यादा नहीं निभा पाता था। किन्तु यह अराजकता दोनों कवियों के काव्य के आस्वादन में बाधा नहीं देती, क्योंकि कुछ ऐसी ही अवस्था उस वर्ग में भी पायी जाती रही जो उस काव्य का पाठक था—माया-रणतया राष्ट्रीयतावादी किन्तु इस से आगे अस्पष्ट और दिशाहीन असन्तोष और अमान्ति से भरा हुआ वर्ग, जो अधिकचरी अंग्रेज़ी-शिक्षा के कारण अपनी बोली से भी कट गया था और किसी अन्य भाषा से अन्तरंग सम्पर्क भी न स्थापित कर सका था। अब, जब एक ओर हिन्दी एक पुष्ट और परिमार्जित रूप पा चुकी है, और दूसरी ओर छायावाद के द्वारा लाये गये या सीधे अंग्रेज़ी से आये हुए प्रयोग भी किसी हद तक रुद्ध हो कर अपना स्थान बना चुके हैं, मालनलाल चतुर्वेदी अथवा 'नवीन' की भाषा की असम गति और उमर कर दोखती है; लेकिन हिन्दी-पाठक (और समकालीन कवि) की चेतना पर उनके काव्य ने प्रभाव डाला यह अमन्दिग्ध है। उम में एक ओज और प्रवाहमयता है जो अभी तक अनुकरण को ललकारती है। परवर्ती काव्य-आन्दोलनों में ठंड बोली और देहानी मुहावरे के बारे में जो कौतूहल और प्रयोग-तत्परता लक्षित होती है, उसे इन बुजुर्गों के उदाहरण से प्रेरणा मिलती यह अमम्व था।

यहाँ तक हम ऐसी काव्य-कृतियों की बात करते आये हैं जिन्हें साधारणतया विषय-प्रधान कहा जा सकता है। यद्यपि विषय की प्रधानता सब में एक-सी रही, और कभी-कभी विषयी की चिन्तना या अनुभूति विशेष रूप से सुतरा हो उठती है, तथापि इन कवियों को उन से, जिन्हें छायावादी कहा जाता है, जो बात पृथक् करती है वह यही है। विषयी-प्रधान दृष्टि ही छायावाद काव्य की प्राणशक्ति है।

ऊपर हमने मूल्यों और प्रतिमानों के ह्रास और उन के स्थान पर नये मूल्यों और प्रतिमानों की स्थापना का उल्लेख किया है। विदेशी शिक्षा तो आयासपूर्वक पुराने मूल्यों को उच्छिन्न कर ही रही थी, पार्श्वस्थ विचारधारा का प्रभाव भी इसी दिशा में पड़ रहा था। ईश्वर-परक नैतिकता का स्थान मानव-परक नैतिकता ले रही थी, नयी नैतिकता की स्थापना धीरे-धीरे हो रही थी अतः एक स्वच्छन्दता-वादी या कि नास्तिकवादी अन्तराल बढ़ता जा रहा था। महामुद्रोत्तर अव्यवस्था और नैराश्य ने इस अन्तराल को और बड़ा दिया। फलतः 'सवेदनाशील कृतिधार' में गहरा अन्तर्द्वन्द्व प्रकट हुआ। यह अन्तर्द्वन्द्व उसे साधारण जन से दूर भी ले गया, और इस दूरी के बोध ने अन्तर्द्वन्द्व को नयी तीव्रता भी दी। इस ने नये कवि में एक अभूतपूर्व मनोवैज्ञानिक व्याकुलता उत्पन्न की। छायावादी काव्य मुख्यतया इस व्याकुलता को अभिव्यक्त करने के प्रयत्नों का परिणाम था। 'छायावाद' नाम सर्वथा अपर्याप्त है, किन्तु साहित्यिक वादों के नाम प्रायः ही अपर्याप्त और अनुपयुक्त होते हैं और प्रचलन ही उन्हें अर्थ देता है। 'छायावाद' नाम भी पहले अवहेलनासूचक अर्थ में प्रयुक्त हुआ था।

छायावादी कवि की यह व्याकुलता नाना रूपों में प्रकट हुई। किन्तु उन में नामान्य बात यह थी कि विषयी की प्रधानता थी; सभी रूपों की मूल प्रेरणा वैयक्तिकता की अभिव्यक्ति थी। वह वैयक्तिकता चाहे कल्पना की हो, चाहे चिन्तना की, चाहे अनुभूति की और चाहे स्वयं आध्यात्मिक व्याकुलता की ही। इस वैयक्तिकता के उत्थान में मानसिक और आध्यात्मिक व्याकुलता के अतिरिक्त भीचे विदेशी प्रभाव भी कारण हुए। अंग्रेजी रोमांटिक काव्य में परिचय होना भी एक महत्वपूर्ण कारण था। बल्कि यहाँ तक कहा जा सकता है कि विदेशी परम्परा ने परिचय और अपनी परम्परा का अज्ञान (जो दोनों ही विदेशी शिक्षा के फल थे!) बहुत हद तक इस नयी प्रवृत्ति के, और इसलिए उस प्रवृत्ति के उपहास के भी, कारण बने। किन्तु आज, जब छायावाद के स्थिति, हिन्दी परम्परा की एक प्रतिष्ठित कड़ी है और हमारी काव्य-सम्पदा की एक बहुमूल्य वस्तु, तब हम उपहास-वृत्ति छोड़ कर यह भी पहचान सकते हैं कि इन 'विदेशी' प्रभावों में वास्तव में अपने ही स्वरो की प्रतिध्वनियाँ भी थीं, केवल दूरी और विभिन्न माध्यमों के प्रभाव ने उन का रूप इतना बदल दिया था कि उन्हें पहचानना कठिन हो जाए !

अंग्रेजी रोमांटिक काव्य ने इटली और यूनान से, या फ्रांस और जर्मनी से छन कर आये हुए इन देशों के प्रभावों से, प्रेरणा ग्रहण की, पर स्वयं इन देशों में, यल्लिक सारे पूर्वी यूरोप और भूमध्य-सागर तट-प्रदेश के साहित्य में, पश्चिम एशिया के प्रभाव कियाशील थे, और उन में पूर्व की देन काफी थी। रोमांटिक आन्दोलन का नया बहुदेवतावाद प्राचीन यूनानी साहित्य का प्रभाव-मात्र नहीं था, यह तो इसी से स्पष्ट होना चाहिए कि यूनानी 'क्लासिकल' साहित्य सर्वत्र यूरोपीय साहित्य की पृष्ठिका में रहा और 'क्लासिकल' के प्रति विद्रोही ही तो 'रोमांटिक' हुआ। प्रश्न साहित्य से परिचय का नहीं था, साहित्य के प्रति नयी दृष्टि का था। जर्मनी में गये ने कालिदास की दकुन्तला को सम्बोधन कर के कविता लिखी, अपना रुमानिया में ऐमेनेस्कु ने 'कामदेव' पर काव्य लिखा, इस का इटली या यूनान से कोई सम्बन्ध नहीं था। यह बात चौंकाने वाली हो सकती है पर निराधार नहीं कि यदि छायावादी आन्दोलन की एक प्रेरणा हिन्दी कवि द्वारा शेली और कीट्स का भाविष्कार था, तो यूरोप के रोमांटिक आन्दोलन की एक प्रेरणा यूरोपीय कवि द्वारा कालिदास का भाविष्कार था। नि सन्देह केवल एक प्रेरणा के आधार पर कोई व्यापक स्थापना करना भूल होगी, पर यह बात दोनों दिशाओं के प्रभाव के बारे में कही जा सकती है। वैसे हिन्दी पर रोमांटिक काव्य के प्रभाव में दूरागत भारतीय प्रतिध्वनि थी, इसे यो भी सिद्ध किया जा सकता है कि उस काव्य के द्वारा प्रभावित हिन्दी कवि फिर कालिदास की ओर लौटे—उन्होंने एक नयी दृष्टि से कालिदास को देखा और अपनाया, या कहे कि कालिदास का पुनराविष्कार किया। यह उल्लेख है कि कालिदास के हिन्दी-अनुवाद महावीरप्रसाद द्विवेदी प्रभृति जिन कवियों ने किये उन्होंने कालिदास के बारे में नयी दृष्टि नहीं पायी; उन के लिए प्रबन्ध-काव्य भर रहा जिस में वृत्तान्त मुख्य था और बर्णन काव्य-लक्षणों की दृष्टि से अनिवार्य, घन। किन्तु छायावादी कवि ने कहाती मानो पड़ी ही नहीं, कालिदास नामक ऐन्द्रजालिक द्वारा सशरीर आँखों के सामने सा छड़ी की गयी प्रकृति की अनिवर्धनीय मूर्ति को वह अपलक देखता रह गया। यहाँ भी नये परिचय का प्रश्न नहीं था, नयी दृष्टि का ही प्रश्न था। इसी लिए कालिदास के 'पुनराविष्कार' की बात कही गयी, इसी प्रकार नया युग नयी दृष्टि दे कर नयी अर्थवत्ता की प्रतिपत्ति करता है।

वास्तव में अंग्रेजी में, या साधारणतया यूरोप में, रोमांटिक भावना के अम्युदय के अनेक कारण थे। किन्तु यहाँ यूरोपीय साहित्य के इतिहास का ब्योरा आवश्यक नहीं है। यहाँ इतना कहना पर्याप्त है कि यद्यपि रोमांटिक आन्दोलन पर विज्ञान द्वारा बुद्धि के उन्मोचन का प्रभाव पडा, तथापि उस आन्दोलन की नयी दृष्टि का रहस्य बुद्धि के उन्मोचन में नहीं, भावना और कल्पना के उन्मोचन में, एक नयी संवेदना में था। इस के प्रतिरिक्त उसे उस नैतिक उन्मोचन से भी यथेष्ट सुविधा

मिली जो धर्म अथवा ईश्वर-परक नैतिकता के स्थान में प्रकृति-परक नैतिकता के अंगीकार का स्वाभाविक परिणाम था। रोमांटिक आन्दोलन की परिधि के भीतर भी, ज्यों-ज्यों प्रकृति-सम्बन्धी धारणा बदलती गयी त्यों-त्यों प्रकृत नैतिकता की अवधारणा भी बदलती गयी और परिणामतः नैतिक उन्मोचन ने एक अभूतपूर्व स्वच्छन्दतावाद का रूप लिया। प्रकृति एक नव्य कल्याणमयी शक्ति है; प्रकृति नीति-अनीति से परे का एक सहज आकर्षक बन्धन है, प्रकृति मूलतः पापात्म है किन्तु उस के मोहमय रूप के आकर्षण से कोई बचनही सकता, पाप ही जब प्रकृति है तब स्वच्छापूर्वक उस का वर्णन ही प्रकृति-धर्म के अनुकूल आचरण है—इस परम्परा-क्रम में रोमांटिक आन्दोलन के उत्कर्ष और अधःपतन के पूरे इतिहास का निचोड़ है।

नैतिक उन्मोचन के नये और स्फूर्तिप्रद वातावरण में कलाकार की कल्पना स्वच्छन्द विचरण करने लगी। इस स्वच्छन्दता के नये प्रतीकों की खोज में कवि उन बहुदेवतावादी परम्पराओं की ओर मुड़ा जिन्हें ईसाइयत ने दबा दिया था। इन में एक और यूनानी देव-माला थी जिस से 'क्लामिकल' साहित्य के कारण समूचे यूरोप का शिक्षित वर्ग परिचित था। इस के देवता अधिकतर प्राकृतिक शक्तियों के देव-प्रतिम रूप थे और इस लिए उस वातावरण में सहज ही ग्रहण हो सकते थे जिस में प्रकृति को एक नये प्रवास में देखा जा रहा था। दूसरी ओर ईसा-पूर्व स्थानीय परम्पराओं के देवता अथवा देवाकार पूर्व-पुरुष थे—उदाहरणतया द्रुमिड अथवा नोर्म परम्परा के युद्ध और शान्ति के, प्रेम और ईर्ष्या के देवता। ये भी प्राकृतिक शक्तियों के देवता थे, यों हि ये मानव की सहज प्रवृत्तियों के अतिमानवी रूप थे। धर्म-मूलक नैतिकता के स्थान पर प्रकृत नैतिकता की प्रतिष्ठा की गिया में ये भी अनुकूल और उपयोगी प्रतीक देने थे। तीसरी ओर परम्पराओं का वह समूह था जिसे यूरोप की दृष्टि में 'पूर्वीय' कहा जा सकता है; इन में 'निकट-पूर्व' अथवा पश्चिम एशिया और भूमध्य सागर के दक्षिण-पूर्वीय तट में आने वाले प्रभाव भी थे और भारत अथवा चीन तक में आने वाले प्रभाव भी। निकट-पूर्वीय प्रभावों में इस्लाम धर्म बहुदेवतावादी नहीं था, परन्तु उस के प्रदेश में ऐसे अगधविद्वानों की कमी नहीं थी जो स्वच्छन्दतावादी कल्पना को गुला छोड़ देंगे। (इस अन्तर्विरोध को समझने के लिए हम स्मरण करें कि भारत में ही जब जात्रागता हो कर इस्लाम तनाव के जोर पर अपने विनिष्ट एकेश्वरवाद का प्रचार कर रहा था, तब उन्हीं के प्रचारकों का सांस्कृतिक प्रभाव हमारे आर्यान्त और लोक-व्यवसाय-साहित्य को दिन्न-भूत और परी-परिप्लो की चित्र-विविध वाहिनी में भर रहा था।) धर्म-युद्धों के काल में और वंजनी साम्राज्य के कारण पश्चिम एशियाई प्रभाव विशेषतया दक्षिण यूरोप में पहुँचने में मन्त्रिय थे। भारत-चीन के प्रभाव कुछ तो यूनान में प्राचीन परिचय के कारण बीज-रूप में रहे ही होंगे; कुछ अरब और पुर्तगाली सागरिकों के

साथ पश्चिम एशिया से छन कर (और स्वयंसेवक अथवा विकृत हो कर) ही यूरोप में पहुँचे; जहाँ उन की दूरी उन के आकार अस्पष्ट करती थी, वहाँ कल्पना की मनमाने आकार गढ़ने की सुविधा भी देती थी।

इंग्लैंड में रोमांटिकवाद का झुकाव पहले और प्रधानतया यूनानी-इटालीय परम्परा की ओर हुआ, किन्तु, जैसा कि पहले कहा जा चुका, ये देश स्वयं पूर्व से प्रभावित हो रहे थे। परवर्ती अंग्रेजी कवियों पर फ्रांसीसी रोमांटिकवाद की छाप गहरी थी और उस में पश्चिम एशिया (और उत्तर अफ्रीका) के प्रभाव गहरे थे। जर्मन रोमांटिक काव्य में द्रष्टव्य परम्पराओं का प्रतिबिम्ब स्पष्ट है, उस के अतिरिक्त पूर्व के प्रभाव भी पर्योपलब्ध थे। कॉलरिज के काव्य में भारत और चीन की ओर सकेसो की भरमार है, कीट्स पर यूनानी (हेलेनिक) प्रभाव मुख्य है, शेली पर इस्लाम का प्रभाव उल्लेख्य है (भले ही इस्लाम की उस की अवधारणा बिल्कुल अतिरिक्तिक हो), और इस का भी प्रमाण है कि उपनिषदों के अनुवाद उस ने पढ़े थे (द्वारा शिकोह के अनुवादों के फ्रांसीसी अनुवाद प्रायशः रोमांटिक कवियों ने पढ़े, उत्तर रोमांटिकों ने अमरक के अनुवाद भी)। बायरन में विभिन्न प्रभाव लक्ष्य हैं और फ्रांसीसी आन्दोलन से उसका निकट सम्बन्ध है, स्विनबर्न और रोजेटी भी अनेक प्रभावों को प्रतिबिम्बित करते हैं। गयेट और शिलर की पूर्वाभिमुखता असन्दिग्ध है। इन सभी के साहित्य से भारत का शिक्षित वर्ग परिचित था। फ्रांसीसी रोमांटिक कवियों का और उत्तरकालीन यूरोपीय रोमांटिकों अथवा सम्बद्ध सम्प्रदायों का अध्ययन रोमांटिक काव्य-परम्पराओं के परस्पर प्रभावों के बारे में हमारी स्मरणशक्ति और पुष्ट करता, किन्तु यहाँ उस का ब्यापक आवश्यक नहीं है बस कि हिन्दी का छायावादी कवि उन है विशेष परिचित नहीं था और उस के उन से प्रभावित होने का प्रश्न ही नहीं उठता (सिवाय इस के कि अगर माइकेल मधुसूदन दत्त और तद्वत् यूरोपीय रोमांटिकों से प्रभावित हुए थे या उनके अनुवाद भी कर गये, और इन दोनों का काव्य छायावादी का परिचित रहा, तो एक प्रश्न बचा रह जाता है)। हाँ, हिन्दी की अत्याधुनिक प्रवृत्ति के अध्ययन में वैलेरी और बर्लेन और बोदनेयर की कृतियाँ अवश्य अपना महत्त्व रखेंगी।



भारतीय और यूरोपीय साहित्यों के परस्पर आदान-प्रदान के परिणाम में, उन्नीसवीं शती के अंग्रेजी साहित्य ने किस प्रकार हिन्दी में छायावाद के आविर्भाव में योग दिया, यह ऊपर के विवेचन से स्पष्ट हो गया होगा। अंग्रेजी शिक्षा ने भारतीय पाठक का परिचय केवल समकालीन पश्चिमी साहित्य से नहीं बरन् एक साथ ही उसकी पूरी परम्परा से कराया था, इस लिए विभिन्न प्रभावों का सकुल उपस्थित होना स्वाभाविक था। पर साहित्यों या संस्कृतियों के प्रभाव में यह

वात भी महत्व रखती है कि परिस्थिति कहाँ तक किस प्रभाव के ग्रहण के अनुकूल है। ऐसा हो सकता है कि कोई बीज युगों के बाद सहसा अकुरित हो उठे—जैसा कि कालिदास के विषय में ऊपर देखा जा चुका है।

तो छायावाद मुख्यतः पश्चिम से प्रभावित नयी व्यक्ति-परक दृष्टि का परिणाम था। किन्तु वह केवल विदेशी परम्परा में एक स्वदेशी बड़ी जोड़ने का प्रयत्न नहीं था, नये छायावादी कवि के पास अपना नया वस्तु अवश्य था और उसे कहने की सीढ़ उल्टा भी। जिन कवियों में निष्ठा थी वे उपहास और अवमानना से सत्कल्प-च्युत न हो कर नये सामाजिक के शोध में लगे रहे और क्रमशः जो अटपटा और अपरिचित जान पड़ता था उसे आत्मीय और प्रीतिपूर्ण बनाने में सफल हुए।

छायावादी के सम्मुख पहला प्रश्न अपने कथ्य के अनुकूल भाषा का—नयी संवेदना के नये मुहावरे का—था। इस समस्या का उसने धैर्य और साहस के साथ सामना किया। उपहास और अवमानना से च्युत-सत्कल्प न हो कर उस ने अपनी बात कही, और जो कुछ कहा उस के सुनिश्चित कारण भी दिये। क्रमशः उस की साधना सफल हुई और जो एक दिन उपहासास्पद समझे जाते थे आज हिन्दी के गौरव माने जाते हैं। छायावादी कवियों ने भाव, भाषा, छन्द और मण्डन-शिल्प सभी को नया सस्कार दिया; छन्द, अलंकार, रस, ताल, तुक आदि की गगानुपतिता से उबार, नयी प्रतीक-योजना की स्थापना की। इस प्रकार काव्य की वस्तु और रूपाकार दोनों में गहरा परिवर्तन प्रस्तुत हुआ।

छायावाद के चार प्रमुख कवि हैं—जयशंकर 'प्रसाद', सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', सुमित्रानन्दन पन्त और महादेवी वर्मा। वैयक्तिकता के काव्य में यह अन्वाभाविक नहीं कि चारों एक वर्ग के हो कर भी परस्पर इतने भिन्न हों।

स्वर्गीय जयशंकर 'प्रसाद' के काव्य में वह उन्मुख स्वच्छन्द भाव नहीं है जो अन्य छायावादी कवियों में पाया जाता है, यद्यपि सत्कार की रूप-माधुरी को आकर्षण पान करने की सालसा उन की कविता में स्पष्ट है। इस का एक कारण तो अतीत के प्रति, और विशेष रूप से बौद्ध उत्सर्ग-काल के प्रति, उन का आकर्षण है। जहाँ इस आकर्षण के कारण वह उस काल के मोहक और मादकता-भर विष प्रस्तुत करते हैं वहाँ हम यह भी पाते हैं कि उस से एकात्म हो कर वह अपनी व्यक्तिगत अनुभूतियों के प्रति एक सकोच का अनुभव करते हैं। उन की आरम्भिक रचनाओं में तो इस सकोच का बन्धन इतना बड़ा है कि बहुधा जान पड़ता है कि वह जो कहना चाहते हैं वह नहीं पाते, मण्डन और मज्जा का एक भारी आवरण उन के भावों पर है जो स्वयं तो सुभावना हो सकता है पर प्रकाशन में सहायक नहीं होता। इस सकोच या भिन्नता का दूसरा कारण भाषा की अपर्याप्तता भी थी जिस का उत्प्रेष ऊपर किया जा चुका है। फिर सामाजिक परिस्थिति के साथ सामाजिक भी एक कारण रहा एक ओर वह देश-काल की सीमाओं में परे किमी कल्पना-लोक

मे विचरण करने की आकांक्षा जगाता था तो दूसरी ओर प्रकृत आकांक्षाओं की सहज अनुभूति को सकुचित करना था। इन दोनों प्रवृत्तियों की चरम परिणति क्रमशः पलायनवाद और निराशावाद में होती है। सौन्दर्य उपभोग्य है, इस विषय में 'प्रसाद' कभी द्विधा में नहीं थे, न रूपाकर्षण को ले कर कोई गाँठ उन के मन में पड़ी; वह निरन्तर 'पाथिय सौन्दर्य को स्वर्गीय महिमा से मडित' कर के देखते रहे। अतः वह पलायनवादी निराशावादी न हुए, पर असामञ्जस्य के अनुभव ने उन्हें भी अपने भावों को आध्यात्मिकता के आवरण में व्यक्त करने की प्रेरित किया। भावनाओं को मूर्त रूप दे कर स्वतन्त्र कर्ता के रूप में उन का वर्णन करना इसी प्रवृत्ति का एक रूप है, और यह समान रूप से सभी छायावादी कवियों में लक्षित होती है। 'प्रसाद' जी इस से आगे भी बढ़े, आरम्भ में जो केवल एक आवरण था, गम्भीर चिन्तन और मनन के कारण एक तत्त्वदर्शन बन गया 'निजी अनुभूति से ऊपर उठ कर उन्होने एक परम प्रेममय, परम आनन्दमय का आभास पाया और उन का काव्य उसी के प्रति निवेदित हुआ। इसी कारण उन का काव्य अतृप्ति का काव्य नहीं हुआ, जैसा कि कम समय कवियों का हो गया जिन के कारण छायावाद के ग्राह्य होने में और भी देर लगी।

छायावाद का स्वच्छन्दतावादी पक्ष अपने पुष्ट और सबल रूप में श्री सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला' के काव्य में व्यक्त होता है। अपने समूचे कृतिकाल में वह अपना कविनाम सार्थक करते हुए एक अविरोध विद्रोह-भावना के कवि रहे। किसी भी क्षेत्र में गतानुगतिकता उन्हें अवमान्य हुई और एक प्रखर व्यक्तित्व की ओजमरी और दुर्लभ अभिव्यक्ति से उन्होने पाठक और आलोचक को अभिभूत कर दिया। किन्तु व्यक्तित्व की निर्वाह अभिव्यक्ति के इस कवि में व्यक्ति-वैचित्र्य की चेतना बहुत कम रही; सहज भाव से ही उस तेजस्वी व्यक्तित्व की विशिष्टता और शक्ति प्रतिभासित हो गयी। अनुभूति की तीव्रता के कारण उन के आवेग प्रायः निरकुशता की सीमा पर रहते थे, और 'छन्द के बन्ध' के प्रति कवि की घोर अनास्था इस सतरे को और भी बका देती थी। किन्तु वास्तव में कवि का भुक्ति का आग्रह बाह्य प्रमाथन के प्रति विद्रोह था, आन्तरिक सयम की अवज्ञा नहीं, उन के मुख छन्द में भी एक झकार और तान विद्यमान था। और क्रमशः उन की रचनाओं में एक और गहरा सयम भी लक्षित हुआ—उन के कथा-काव्य में : घटनाओं की पूर्वापर सगति ने अभिवार्यत, अकुश का काम किया और इस प्रकार सधी हुई शक्तिका जो आग्रह उनके कथा-काव्य में मिला वह अनुसनीय हुआ। 'राम की शक्ति-यूजा' जैसी रचनाएँ हिन्दी में नहीं हैं। निष्कम्प मनुष्य के साथ आवेगों की ऐसी तीव्रता और भाषा का तदनुकूल प्रवाह दुर्लभ है। स्फुट गीत सर्वत्र ऐसे विमृग्यकारी नहीं हुए; और उन में दुःखता और दुर्बोधिता भी थी और कही-कही असम्बद्धता या विमर्शिता भी (जिस से अपेक्षया लम्बी काव्य-कथाएँ भी

मुन्न नहीं थी)। किन्तु उन में भी जो सफ़र प्रगीत थे वे मानो खड़ी बोली के पाठक के लिए एक नया अनुभव हुआ। बंगला-साहित्य के गहरे अध्ययन का भी उन की रचनाओं पर प्रभाव रहा। बंगला के स्वच्छन्दतावादी और रहस्यवादी कान्य ने उन की भाषा और विचार-मयोजन को एक विशिष्ट दिशा देने में योग दिया। परवर्ती कविता में लोक-भाषा की ओर जाने का नया प्रयास दीक्षा, और पुष्टतर सामाजिक चेतना उन्हें नीचे व्यंग्य और कटाक्ष की ओर भी प्रेरित करती रही।

छायावाद की शक्ति का प्रतिक्रिये जहाँ 'निराला' ने उत्त्थित किया, वहाँ उस की सूक्ष्म संवेदना श्री मुमितामन्दन पन्त में लक्षित हुई। पाश्चात्य रोमांटिकवाद ने किस तरह इस कवि की हिन्दी कविता को प्रभावित किया, इसे समझने के लिए भी पन्तजी का काव्य ही अध्येय है। रोमांटिकवाद को 'द रनेमेंस आफ़ बटर'—आश्चर्य-कौतूहल का पुनरुत्थान कहा गया है। पन्तजी के प्रथम काव्य-संग्रह का (बल्कि पहले दो संग्रह का) इस में अच्छा वर्णन नहीं हो सकना, मानव और प्रकृति के मीन्द्रय के प्रति एक श्रुत कौतूहल उन का मूल स्वर था। मीन्द्रय के प्रति 'निराला' में एक पौरुष-दृष्टि जयी का भाव था, 'प्रसाद' में पारखी उपनोक्ता का; पन्त में उन की अन्तर्निहित शोभा के प्रति एक सुगंध अहस्मिन् विस्मय का भाव है। आरम्भिक अंग्रेजी रोमांटिक कवियों के साथ तुलना की और आगे बढ़ना हो, तो 'पन्तव' की भूमिका की बड़-मर्क और कॉलरिज के 'लिटिल वेल्ल्डन' की भूमिका के साथ तुलना की जा सकती है : छायावाद की दृष्टि को स्पष्ट करने और उस के आन्दोलन को साहस बनाने में इस भूमिका ने बड़ी काम किया जो रोमांटिक दृष्टि और आन्दोलन के लिए कॉलरिज-बड़-मर्क ने किया था। पन्तजी ने इस भूमिका में शब्दों की प्रकृति और उन की अर्थवोधन-क्षमता, छन्द, मुक और ताल का नयी दृष्टि में विवेचन किया, और उस के द्वारा मनवर्ती काव्य-रसिक को नयी दृष्टि दी।

पन्तजी मूलतः गीतिकाव्य के कवि रहे। यह गीति-काव्य-रसिकता बड़-मर्क और बोली में प्रभावित हुई यह अमन्दिर्य है : उन के अनेक नाट्यनिक प्रयोग और प्रतीक-योजनाएँ भी अंग्रेजी रोमांटिक काव्य का प्रभाव सूचित करती हैं। किन्तु यह प्रभाव अनुकरण कदापि नहीं है ; उन काव्य की विशेषता को स्वातन्त्र्य कर के एक नयी दृष्टि प्राप्त कर के पन्तजी आगे बढ़े हैं। भारतीय परम्परा में पहले से नली-नीति परिचित होने के कारण वह यों भी निरे नयेपन के आकर्षण में नहीं पड़ सकते थे, और एक सुवेत कलाकार के नाते वह निरन्तर नवीन विचारों के साथ अपनी साहित्यिक परम्परा का मानव्य भी जोड़ते गये। व्याप्ति पाती हुई उन की नाट्यनिक दृष्टि उन के काव्य को तीन सीपानों पर ले गयी है। मीन्द्रय-बोध पर समाज-बोध हावी हुआ, और फिर उन पर अध्यात्म-बोध। आरम्भ के सुगंध विस्मय का स्थान पहले एक शक्ति-ज्ञान ने लिया, और फिर एक व्यापक बन्धान-भावना

ने। इस सक्रमण में बीच-बीच में सहज कौतूहल मानो फूट कर निकलता रहा — और मोन्दर्य के प्रति कौतूहल ने केवल रूप-कौतूहल का नहीं, शब्द-कौतूहल, ध्वनि-कौतूहल, नाद-कौतूहल का भी रूप लिया—किन्तु अब उस की शान्तोदात्त गति मानो चरुपना की रंगीनी और आवेगों की चंचलता से ऊपर उठ गयी है वह केवल एक अनिर्वचनीय आध्यात्मिक उन्मेष और आनन्द का सृजन करती है।

रामकुमार वर्मा भी छायावादी परम्परा के कवि हैं। उन की प्रतिभा की मुख्य अभिव्यक्ति नाटक के क्षेत्र में हुई है, उन की कविता में उच्च कोटि का परिमार्जन और सौष्ठव और अपना विशिष्ट व्यक्तित्व रहते हुए भी उस कोटि की मौलिकता नहीं है जो कि 'निराला' और पन्त के काव्य की मूल शक्ति रही। रामकुमार वर्मा नया मार्ग बनाने वाले नहीं, प्रशस्त मार्ग का अनुसरण करने वाले रहे हैं, यह कथन उन के काव्य के गुणों को और साथ-साथ उन के कृतित्व की मर्यादा को सूचित करता है। छायावाद की भाव-प्रवण सहजता उन में एक नियमित और अलङ्कृत रहस्यवादिता के रूप में प्रकट होती है। कवि की सवेदना को सदैव कलाकार का रूप-बोध मस्कार देता रहता है, और कभी तो सवेदना केवल एक निर्दिष्ट रूपाकार में हल्के-हल्के रंग भरती है। 'गीत' के प्रतिमान और 'कविता' के प्रतिमान में अन्तर अमार नहीं है।

छायावाद के उपर्युक्त कवि सहज ही दो धाराओं में बंट जाते हैं, यद्यपि जैसा कि हम पहले भी कहाँ हैं, सब की वैयक्तिकता विशिष्ट है। भावी इतिहासकार कदाचिन् 'निराला' और 'पन्त' को ही छायावाद के प्रतिनिधि कवि मानेगा, क्योंकि उस का शुद्ध रूप उन्हीं में प्रकट होता है। 'प्रमाद' का ऐतिहासिक ग्रह उम उच्छ्वसित वैयक्तिकता के आड़े आता है जो छायावाद का मूल लक्षण है, महादेवी वर्मा में भी 'प्रमाद' की भाँति एक सकोच है जिस का स्रोत दूसरा है। उन में तीव्र सवेदना है और उन का क्षेत्र भी गीति-काव्यात्मक है पर सवेदना की अपनी मर्यादाएँ हाँती है। सकोच—जिस के मूल में वही आसका है कि भावों की सहज अभिव्यक्ति पाठक का अप्राप्त होयी और वह उसे सहानुभूति न दे सकेगा—उन्हें भी प्रतीकों का आश्रय लेने को बाध्य करता है। वह भी अपने भावावेगों को दबाती या आवृत करती है, और मनोवृत्तियों को मूर्त रूप दे कर उत्तम पुरुष में उन के क्रिया-व्यापारों का वर्णन कर के तटस्थता या विषयि-निरपेक्षता का आभास उत्पन्न करती हैं। किन्तु यह बात भी उन के पहले के काव्य के विषय में ही कही जा सकती है। उन में सहज-द्रवित सूक्ष्म सवेदना तो थी, पर मुक्त अभिव्यक्ति को सम्भव बनाने वाला निःशय अहत्म-विश्वास नहीं; फलतः उन के काव्य की दिशा उत्तरोत्तर अन्तर्मुख होती गयी और पीछे के काव्य को छायावादी न कह कर रहस्यवादी कहना ही उचित होगा। उम में भावोच्छ्वास कम होता गया है, प्रतीकों का उत्तरोत्तर अधिक महारा लिया गया है। उन का काव्य एक

‘चिग्लन’ और ‘अनीम’ प्रिय के प्रति निवेदित है त्रिममे बोधेय कीमलता है। नारी प्रकृति उम की प्रतीक्षा में निस्तब्ध नजगता से खड़ी है, आसन्न मिलन और आमन विरह के दो ध्रुवों में दोलायित जीवन की धूप-छाँह ही उन के काव्य की वर्ण्य वस्तु है।

०

०

०

मानव की प्रतिष्ठापना के काव्य की और गहरी पटताल करने पर हम देखते हैं कि इन आन्दोलन के चलते-चलते ही हमारी मानव-भम्बर्धी धारणाएँ बदलती गयीं और प्रतिष्ठा का अर्थ तो बदला ही। पलत मानव की प्रतिष्ठा का समान आप्रह करने वाला मे भी कई दल हो गये जो न केवल परस्पर भिन्न बरन् बहुधा उग्र विरोधी भी।

‘मानव की प्रतिष्ठा’ का पहला और व्यापक अर्थ था मानव-समाज के आधारभूत नैतिक मूल्यों का पुनः परीक्षण और एक नये सौख्य आधार पर उन की स्थापना, अथवा देव-सम्भूत नैतिकता के बदले मानव-सम्भूत नैतिकता की प्रतिष्ठा। व्यापक दृष्टि से भी इस परिवर्तन के दो मोपान रहें पढ़ने लोकोत्तर नियमों अथवा ऋत का स्थान प्राकृतिक नियमों अथवा विज्ञान ने लिया, फिर प्रकृति के स्थान में मानव की प्रतिष्ठा हुई। परिवर्तन के इन दो मोपानों को ध्यान में रख कर ही हम उस वैविध्य को समझ सकन हैं जो इस काव्य की साहित्यिक प्रगति में लक्षित हुआ।

विज्ञान द्वारा प्राकृतिक नियमों के शोध का जहाँ एक ओर यह परिमाण हुआ कि समाज के घटना-चक्र को हम विधि की दायता या स्वर गति से संचालित न मान कर प्राकृतिक नियमों द्वारा संचालित मानने लगे और समझने लगे कि जीवन की प्रगति में एक स्पष्ट कार्य-कारण-परम्परा और सगति है, वहाँ दूसरी ओर यह भी एक परिणाम हुआ कि प्रकृत प्रत्यक्ष की अनैतिकता या अतिनैतिकता ने हमारा मदमद् विवेचन को निर्धनक मिट कर दिया। पुण्य पुरस्ठृत होता है, पाप का दंड मिलता है (इम लोक में या परलोक में), यह मानना अगम्य हो गया : यह अगम्यता या कि प्रकृति पापी और पुण्यवान् में कोई भेद नहीं करती। ‘प्रकृति अतिनैतिक है,’ विज्ञान को इस पढ़ती स्थापना में बड़ कर साहित्यकार का यह मान लेना कि ‘प्रकृति पापवृत्ति’ है शोचनीय भले ही रहा हो, सर्वथा अकल्पनीय तो नहीं था। इस प्रकार पादचाय विज्ञान के बुद्धिवाद ने ही उम रोमांटिक प्रकृति को प्रोत्साहन (और अपना पक्ष पुष्ट करने का उपकरण) दिया जो उम के किरोप में खड़ी हुई। निस्सन्दह प्राकृतिक नियमों के शोध में अग्रसर होने हुए विज्ञान ने हमें नय नैतिक मूल्य दिये, और रोमांटिक आन्दोलन की यह पाप-पूजा की आदुनि क्रमशः मरणोन्मुखता के दण्डन में विलीन हो गयी—किन्तु इस बीच इस ने नारे यूरोप के साहित्य को आत्रान्न किया। और जहाँ वह दूतने स्पष्ट रूप में नहीं मों

संघा किया गया ; पर पाप के आकर्षण के लुभावने चित्र प्रस्तुत किये गये, और उस आकर्षण के सम्मुख मानव की दुर्बलता या असहायता को कारुणिक रूप में प्रस्तुत करके उस के लिए संवेदना की मांग की गयी। विज्ञान की प्रत्यक्ष प्रेरणा से जागे हुए विस्मय के भाव के साथ-साथ प्रच्छन्न मार्ग से आयी हुई मानव के असहाय प्रेम और कारुणिक दामना की यह भावना भी रोमांटिक आन्दोलन की एक मुख्य विशेषता रही। और आन्दोलन की अन्य विशेषताओं के साथ इस की भी अनुगुंज (भले ही बहुत दूर से और बहुत देर में आयी हुई) भारतीय साहित्यों में पहचानी जा सकती है।

निस्सन्देह कारण प्रेम के चित्रण के मूल में ('करण है हाथ प्रणय'—पन्त) सामाजिक रुढ़ियों, निषेधों और विरोधों की नयी चेतना भी रही जिसने कवि को उन घटनाओं की ओर देखने की प्रेरणा दी जिन्हें पहले का कवि अनदेखा कर जाता था, और जिसे ने उसे यह भी दिखाया कि वे रुढ़ियाँ और निषेध जीर्ण, अनुचित, अमान्य और खड्गीय हैं, कि प्रेम का करण होना नितान्त अनावश्यक है—बल्कि करुणा इसी में है कि जीर्ण रुढ़ियों को न तोड़ कर मानव धर्म में ही उन का घोल डाला चलता है।

नयी सामाजिक चेतना का प्रभाव तो स्पष्ट था ही और क्रमशः स्पष्टतर होता गया ; पर उस के उन्मेष के कारण भी विविध थे। उन की चर्चा हम अभी करेंगे। उस से पहले स्वच्छन्दतावाद के एक और उपेक्षित पक्ष की ओर संकेत कर देना उचित होगा। हमारे राष्ट्रीय काव्य पर अन्य प्रभावों के साथ एक प्रभाव यह भी था। विदेशी दासता के प्रति रोष, विगत गौरव की कमक, नये सांस्कृतिक अभिमान के साथ-साथ एक बलवती काव्य-प्रेरणा इस स्वच्छन्दता की भी थी। जहाँ एक ओर इस से प्रेरित कवि अपने 'फक्कड़पन', 'दीवानापन', 'मस्ती', 'अलमस्त फकीरी' का दावा करता था, वहीं इसी के कारण वह स्वातन्त्र्य का भी दावा करता था, अर्थात् अपने स्वच्छन्दता के आदर्श को वह आध्यात्मिक पहनावे में फकीरी या अनिकेतत्व का दावा कर के, सामाजिक पहनावे में फक्कड़पन या दीवानगी का दावा कर के और राजनीतिक पहनावे में विद्रोह या 'शहादतवतन' का दावा कर के उपस्थित करता था। छायावाद के आरम्भ के कवियों में यह बात उतनी स्पष्ट नहीं थी; उन के सम्मुख मुख्य प्रश्न काव्य के तत्कालीन बहिर्मुख परिवेश के विरुद्ध अपनी अन्तर्मुखता का आग्रह करना, और भीति-तत्त्व की प्रतिष्ठा के उपयुक्त भाषा का निर्माण करना ही था। इस के अतिरिक्त भारतीय चिन्तन और दर्शन के संस्कार उन के अधिक गहरे थे, इतर पश्चिमी प्रभाव, चिन्तन के उतने नहीं जितने कृति-साहित्य के थे। छायावाद के प्रमुख कवियों में पन्त ने ही अपनी सूक्ष्मतर संवेदना के कारण इन प्रभावों को ग्रहण कर के अभिनव रचनात्मक रूप दिया। फिर छायावाद के आरम्भ के कवियों में राष्ट्रीयता या राष्ट्रीय स्वाधीनता का

आग्रह भी उनका नहीं था, उन्होंने ने सांस्कृतिक पुनरुज्जीवन पर ही अधिक बल दिया। रोमांटिक स्वच्छन्दतावाद और राष्ट्रीय विद्रोहवाद का सम्बन्ध हम जिनका स्पष्ट आशङ्कवादी विप्लव आन्दोलन में देख सकते हैं, उतना ही सम्बन्धी साहित्यिक कृतियों में भी। नजरान इस्लाम का 'भगवान्' के वक्ष पर पदचिह्न आँक देने' वाला विद्रोही भृगु, 'नवोन' का 'बाराबासी लौह-शक्ति', 'मस्त क़रीर', भगवतीचरण वर्मा का 'मस्ती का आलम साय लिये', 'बन्धन तोड़ बनने' वाला 'दीवाना', और 'बच्चन' का 'लहरा से उलझने को फडकती मुजाओ' वाला अधीर तीरबासी—ये सब मगे नहीं ता धर्म-नार्ई अवश्य हैं और इन्हें मिलाने वाला धर्म स्वच्छन्दतावाद है। इनका ही नहीं, अदिराम अटनशील यात्री का जो प्रतीक हम न केवल इन कवियों में बरन् नरेन्द्र शर्मा और 'मुमन' में भी पाते हैं (कही वह सापपस्त है, कही नियति से बंधा, कही पथ के रहस्यमय आकर्षण से मर्यादित), वह भी रोमांटिक साहित्य की देन है। इन परवर्ती कवियों ने पारचात्य साहित्य (काव्य और अकाव्य) अधिक पढ़ा और भारतीय चिन्तन-परम्परा से इतनी प्रेरणा नहीं पा सके, अतः उन की रचनाओं में उन प्रभावों को पहचानना कम कठिन है जो क्रियाशील उन में पहले भी थे।

किन्तु साहित्यिक प्रभावों में अधिक गहरा और तीव्र प्रभाव सामाजिक-ऐतिहासिक परिस्थितियों का था, जो बड़ी द्रुत गति में बदल रही थी। वैज्ञानिक सोचों का कारण जीव-जगत् में मानव के स्थान के विषय में धारणाएँ मूलतः बदल गयी थी, और दूसरी ओर यन्त्र-उद्योगों के विकास से सामाजिक सम्बन्ध बड़ी तेजी से बदल रहे थे—अर्थात् मानव-समाज में व्यक्ति के स्थान के विषय में नयी धारणाएँ बन रही थी। प्राणि-जगत् की योजना में मानव के स्थान का नया निरूपण एक प्रकार की आप्पा मक जान्ति था। उस में जीव मात्र के प्रति एक नये भाव का उदय हुआ और नये मानव-सम्भूत नैतिक मूल्य प्रतिष्ठित होने लगे। नीति-यौन संस्कार के स्थान पर जो नीति-निरपेक्ष प्रवृत्ति बिठा दी गयी थी, उस का स्थान फिर नैतिक मानव को दिया गया। इस वैज्ञानिक मानववाद ने नये मानव-मूल्या की प्रतिष्ठा की, और एक आ-मानुशामित नीतिवान् मानव व्यक्ति की परिचयना करने लगा। 'वास्तव में मानव ऐसा नहीं पाया गया, फिर भी उस की प्रशोधन की सम्भावनाएँ अमिन हैं और ज्यों-ज्यों वह प्रबुद्ध होना जायेगा त्यों-त्यों वह स्वतः अधिक नीतिवान् होता जायेगा', ऐसा इस नये मानववाद का आग्रह था। दूसरी ओर, यन्त्र-उद्योगों ने श्रम-मन्त्रियों के विषय में जो नयी दृष्टि दी, वह वर्ग-संघर्षों पर आधारित सामाजिक जान्ति का खोल बनी। इस ने सामूहिक कर्म को ही महत्त्व दिया और व्यक्ति के विकास के आग्रह को भ्रान्त और अशामाजिक प्रवृत्ति घोषित किया। दोनों प्रकार के आग्रह मानव की प्रगति को और तीव्रता दे सकते या अप्रगता स्वतन्त्र मनुष्यन स्थापित कर सकते, किन्तु गहननैतिक घटना-चक्र ने

परिस्थिति को दूषित कर दिया और सामाजिकता का स्वस्थ आग्रह, राजनैतिक संगठन द्वारा नियन्त्रण का मतवाद बन गया।

इस संघर्ष की जो निष्पत्ति हुई, उसने काव्य-प्रगति के अगले चरण को प्रभावित किया। उत्तर छायावाद काल के कवियों की काव्य-रचना इसी संघर्ष की पृष्ठिका पर हुई। संघर्ष का बोध इन की रचनाओं में लक्षित हुआ, और समय-समय पर विभिन्न कवियों ने उसके सम्बन्ध में, या उस से प्रेरित, विचार भी प्रकट किये। कभी परस्पर-विरोधी विचार भी प्रकट किये गये, और कभी ऐसा भी हुआ कि कवि ने अपने रचना-कर्म को दो खंडों में बांट दिया। यह विभाजन कवि के अनिश्चय अथवा विभाजित मानस का ही प्रतिबिम्ब था, और प्रायः कवि को स्वयं अपनी स्थिति का बोध भी रहता था। वह दो प्रकार की रचना करता था, एक को वह स्वयं 'क्षयग्रस्त' या 'रोमानी' कह कर उस के प्रति अवहेलना दिखाता, तो दूसरी को वही 'सामयिक प्रवृत्ति के अनुकूल' अथवा 'वाद को पुष्ट करने के लिए लिखी गयी' बता कर अवमान्य ठहरा देता।



इन कवियों में श्रीमती सुभद्राकुमारी चौहान ही पाश्चात्य प्रभाव से मुक्त थी और उन की 'राष्ट्रीयता' राजनीतिक राष्ट्रवादिता की अपेक्षा शुद्ध भारतीयता ही अधिक थी। उन के काव्य में प्रभाव गुण भी था और ओज गुण भी स्त्री-कवियों में वह अपने ढंग की अद्वितीय रही। राष्ट्रीय अथवा भारतीयता की कविताओं के अतिरिक्त उन की अन्य रचनाओं को एक ऋजु ममत्त्व, एक व्यापक घातक अनुप्राणित करता है। सियारामशरण गुप्त के उपन्यासों की सहज आत्मीयता का काव्यात्मक प्रतिरूप सुभद्राकुमारी चौहान की कविताओं में मिलता है।

रामधारीसिंह 'दिनकर' के काव्य की मस्ती और तीव्र सामाजिक चेतना—जो कभी-कभी आक्रोश की सीमा तक पहुँच जाती है और जिस के कारण उन्होंने सामाजिक व्यंग्य की कविता भी लिखी—उन्हे अपने समवर्ती कवियों से सम्बद्ध करती है। किन्तु इस के बावजूद वह एक विशेष कारण से अपने समवर्तियों से पृथक् हो जाते हैं। यहाँ हमारा इंगित उन के राष्ट्रीयतावादी या उद्बोधन काव्य की ओर अथवा उन की सामाजिक मंगलाकांक्षा की ओर नहीं है, बल्कि इस बात की ओर कि एक व्यक्तिवादी वातावरण में आगे आ कर भी उन्होंने न केवल व्यक्तिवादी दृष्टि को अपनाया नहीं बल्कि उस का प्रत्याख्यान भी किया। कहा जा सकता है कि मस्ती और भोज के उपासक, पौरुष के दर्प के कवि हो कर भी उन्होंने स्वच्छन्दतावाद का दर्शन नहीं अपनाया। प्रवृत्तिगत भेदों के रहते हुए भी, किसी को भी यदि मैथिलीशरण गुप्त का उत्तराधिकारी कहा जा सकता है तो 'दिनकर' को ही। 'कुरुक्षेत्र' इस कथन को और भी बल देता है। वह उस अर्थ में कथा-काव्य नहीं है जिस अर्थ में 'साकेत' कथा-काव्य है। वयो कि उस में घटना-वर्णन तो है ही नहीं;

न ही वह 'यशोधरा' के ढग का कथा-काव्य है जिस में घटनाओं का वर्णन तो नहीं है, पर विभिन्न पात्रों की विभिन्न समय की मन स्थितियों के वर्णन द्वारा अप्रत्यक्ष रूप में घटना-प्रवाह सूचित कर दिया गया है। 'कुरुक्षेत्र' वास्तव में एक नाटकीय सवाद है, उस की नाटकीय तीव्रता ही उस के मानसिक ऊहापोह और तत्त्व-चिन्तन को नीरस होने से बचा लेती है और उस कथा को मानो मूर्त कर देती है जो उस के पीछे घटित हुई है और उस स्थिति को लायी है जिस में सवाद हो रहा है। किन्तु फिर भी 'कुरुक्षेत्र' परिपाटी सम्मत प्रबन्ध-वाक्यों से सर्वथा भिन्न और गुप्तजी के काव्यों के निकट है। क्यों कि उन की दृष्टि में साम्य है और वह मानवता और मानवीयता की प्रतिष्ठा करते हैं। यही बात आवश्यक परिवर्तन के साथ 'उर्वशी' के घारे में भी कहो जा सकती है, वह भी नाटकीय सवाद है जिस का तत्त्व-चिन्तन उस की नाटकीयता पर और कही तो उस की सवादिता पर भी बहुत जोर डालता है। यही 'दिनकर' की एक विशेषता की ओर ध्यान दिलाना उचित होगा जो कि परवर्तियों की तुलना में उन की भयादा भी बना। 'दिनकर' ने वृत्त-काव्य को भी और मुक्तक को भी विचारों का वाहन बनाया है, इस अर्थ में कहा जा सकता कि वह ममकालीन अथवा नयी प्रवृत्तियों के सहपथिक हैं। पर परवर्ती कवि ने जब विचार को भाव से अधिक महत्त्व दिया है और कविता को विचार की वाहिया बनाया है तब उस के साथ नया गिल्फ भी अपनाया है, वह मानता और जानता है कि वस्तु और रूप का सम्बन्ध अविच्छेद्य है और वस्तु अपने रूप का स्वयं सृजन करती चलती है। इस के विपरीत 'दिनकर' नयी और वैचारिक वस्तु देते हुए भी रूप-परिवर्तना के मामले में ज्ञान्ति का तब स्वीकार करना नहीं चाहते, नयी धारण खींचते हुए भी वह दोस्त पुरानी ही पसन्द करते हैं। यही कारण है कि उन की कुछ छोटी कविताओं में सुभाषित की-सी चमत्कारिता और प्रसरता तो मिलती है पर कुल मिलाकर उस का प्रभाव आधुनिक संवेदना का—या आधुनिक संवेदना पर—नहीं पड़ता। छन्द और भाषा पर नयी प्रवृत्ति का प्रभाव उन की कविता पर भी दीरघता है और बच्चन की कविता पर भी। पर वस्तु, रूप और भाषा की एकात्मता दोनों में नहीं है। 'समकालीन संवेदना की कविता' और 'ममकालीनता द्वारा प्रभावित संवेदना की कविता' का अन्तर स्पष्ट होल जाता है।

श्री भगवतीचरण वर्मा और श्री हरिवनाराय 'वच्चन' छायावाद के उत्तर-मान के कवि हैं। कवि की कवि से तुलना किये बिना कहा जा सकता है, जैसे श्विनर्शन या रोसेटी रोमांटिक युग के उत्तरकान के कवि थे।

यह कथन इस मन्दर्भ में सार्थक होता है कि पन्त और 'निराला' छायावाद के पूर्वकाल के कवि हैं। रोमांटिक प्रवृत्ति का विस्मय-भाव वर्माजी या 'वच्चन' की कविता में प्रायः बिलकुल नहीं है, किन्तु प्रकृति की शक्तियों के ओर अपनी यागना के आकर्षण के सम्मुख अगहाय मानव उस का केन्द्र-बिन्दु है। उस की

असहायता ही उस के जीवन को अस्थिर, उस की नैतिक मान्यताओं को निराधार और उस के मुख-दुःख को सण-भगुर बना देती है। मोहाविष्ट वह निरन्तर चलता है : जीवन एक प्रकार की मदिरा है जो उस के मोह को बनाये रखती और उसे पथ पर प्रवृत्त किये चलती है। 'बच्चन' का मुहावरा उमर खैयाम (अर्थात् फिट्जजरल्ड के अंग्रेजी उमर खैयाम) का मुहावरा है, और उन के प्रतीक भी उसी से प्रभावित हैं, पर उन की कविता रोमांटिक प्रवाह से अलग नहीं है।

परवर्ती आध्यात्मिक प्रवृत्ति उन्हें पृथक् करती, तो श्री नरेन्द्र शर्मा इन दोनों के अधिक निकट हो सकते; पर आरम्भ से ही उन का पथ कुछ भिन्न रहा क्योंकि उन का प्रकृति-प्रेम उन्हें पन्त के निकट ले जाता था यद्यपि प्रकृति के प्रति वैसा विस्मय-भाव उन में नहीं था। कई दृष्टियों से उन का विकास पन्त के ही समांतर चलता है।

श्री बालकृष्ण राव मूलतः रोमांटिक कवियों से प्रभावित और छायावाद के महामार्गी होते हुए भी सकलित अन्य कवियों से अलग कोटि में आते हैं। हम के अनेक कारण हैं। एक तो भारतीय और विदेशी काव्य-साहित्य के विस्तृत परिचय के कारण उन की दृष्टि व्यापक है। दूसरे—कदाचित् उपर्युक्त कारण से भी—उन का भाषा-प्रयोग अधिक 'आधुनिक' है। उन की वाक्य-रचना गद्य के अधिक निकट आती है। तुकान्त छन्दोबद्ध रचना में, लय के नियमों का निर्वाह करते हुए भी वह आधुनिक प्रवृत्ति के अनुकूल यति को स्थिर न रख कर पक्तियों में वैचित्र्य उत्पन्न करते रहे, मुक्त-वृत्त की रचनाओं में, निहित नाटकीय स्थितियों के सकेत भी एक आधुनिक समय-बोध को प्रतिबिम्बित करते हैं। इस प्रकार छायावाद से आरम्भ कर के भी वह वैज्ञानिक आधुनिक दृष्टि के कारण उस से पृथक् हो गये हैं।

शिवमंगलसिंह 'सुमन' अपने जनवादी आग्रह के बावजूद उत्तरकालीन छायावाद से अधिक दूर नहीं गये। कहा जा सकता है कि खूबित कवि-कर्म वाला पथ उन्होंने भी अपनाया। मुख्य प्रवृत्ति रोमांटिक रहने हुए अनेक कविताएँ उन्होंने अलग ढंग की ली हैं। वादात्रान्त वातावरण में ऐसी कविताओं ने पाठकों के कुछ वर्गों में प्रतिष्ठा पायी, जब कि बहुसंख्य समाज दूसरे प्रकार की कविताओं में रस लेता रहा, और कदाचित् ये दूसरे प्रकार की कविताएँ ही अपने रचयिता के भावी कवि-पेश का आधार होगी। प्रबल व्यक्तित्व का आकर्षण 'सुमन' को सदैव ही प्रभावित करता रहा है, उन की कविता में वीर-पूजा का स्वर बराबर मुखर होता है। छन्द की दृष्टि से उन्होंने मुक्त-वृत्त का भी सफल उपयोग किया है।

साहित्य में युग-विभाजन मानचित्र की सीमा-रेखाओं की भांति नहीं होता और विशेषतया समकालीन अथवा निकट काल की प्रवृत्तियों का पृथक्करण और भी जटिल होता है। एक युग की प्रवृत्तियाँ परवर्ती युग में भी लक्षित होती रहती

हैं और अनन्तर मुखर होने वाले स्वरो के पूर्व-संकेत अतीत युग में भी मिल जाते हैं। फिर भी कहा जा सकता है कि इन कवियों द्वारा उगाहत प्रवृत्तियों के बाद हिन्दी कविता ने एक नया मोड़ लिया। नये मन्त्रमग्न में हिन्दी कविता के स्वप्न में गहरा परिवर्तन हुआ। खड़ी बोली का बाल्य पहने लोक भूमि पर उतरा, उसकी दृष्टि ईश्वर-परक से बदल कर मानव-परक हुई, फिर उसने मानव-मनाज के भीतर व्यक्ति और नमाज के रूप और उन की परस्परता को पहचाना—देखा कि ये परम्पर-विरोधी और परस्पर-पूरक, अन्त्यान्त्याश्रित और अन्त्याग्न-मन्दित हैं। फिर कविता के बहिरंग या अन्तरंग के परिष्कार या उन्मोचन से आगे बढ़ कर एक नये आन्दोलन ने आग्रह किया कि वह कवि की संवेदना को एक नये स्तर पर ले जायेगा, ग्रहण करने वाली चेतना और गृहीत सम्पूर्ण इयत्ता के सम्बन्ध को ही नया रूप दे देगा। और यह बिना असाधारणत्व के दावे के साथ नहीं, बल्कि अपनी साधारणता को उतनी ही सहजता के साथ स्वीकार करते हुए जितनी से अपनी अद्वितीयता को। उसे वहाँ तक मफनता मिली, या मिल भी सकती थी, यह एक स्वतन्त्र अध्ययन का विषय है।

आधुनिक उपन्यास की पृष्ठभूमि

आधुनिक उपन्यास की चर्चा करते समय विषय को मुख्यतया अंग्रेजी उपन्यास तक ही सीमित रखना विश्व-साहित्य में उपन्यास के विकास को एकांगी रूप देना है और स्वयं अंग्रेजी उपन्यास को भी अधूरा देखना है क्योंकि, विशेषतया उत्तर काल में, वह दूसरी भाषाओं के साहित्यों और साहित्यिक आन्दोलनों से अत्यधिक प्रभावित होता रहा है। फिर भी, जहाँ तक हिन्दी उपन्यास का प्रश्न है उस की गतिविधि बहुत-कुछ अंग्रेजी उपन्यास के समान्तर रही और दूसरे साहित्यों का, यथा रूसी और फ्रांसीसी साहित्यों का, प्रभाव उस ने अंग्रेजी के माध्यम में ही ग्रहण किया। इसके अतिरिक्त हिन्दी-पाठक अंग्रेजी-साहित्य से न्यूनाधिक मात्रा में परिचित होता ही है और इतर साहित्य का उस का ज्ञान न इतना विस्तृत होता है, न इतना व्यवस्थित। इस लिए उपन्यास सम्बन्धी साधारण स्थापनाओं के उदाहरण देने के लिए अंग्रेजी साहित्य को सामने रखना कदाचित् अधिक उपयोगी होगा।

आधुनिक उपन्यास के लक्षण पहचानने और उसे पूर्ववर्ती काल के अथवा विक्टोरियन युग के उपन्यास से पृथक् करने के लिए थोड़ा ऐतिहासिक प्रत्यक्ष-लोकन आवश्यक है।

विक्टोरियन उपन्यास के विकास की पहली सीढ़ी डिकेंस और पैकरे को माना जा सकता है। दोनों में बहुत अन्तर है, फिर भी दोनों पर साथ विचार किया जा सकता है, क्योंकि दोनों का उद्देश्य समाज को सद्बन् और सम्पूर्ण चित्रित करने का था। दोनों ने अपने-अपने ढंग से समाज की सजीव गतिमयता का चित्र खींचा। डिकेंस बौद्धिक नहीं था, उसने डाकिन नहीं पढ़ा था और विकासवाद के सिद्धान्त से वह अपरिचित था। फिर भी समाज के विकास अथवा गतिमयता के प्रति उस की दृष्टि सजग थी। पाशों का घटनाओं के द्वारा चरित्र-विकास दिखाने में डिकेंस अममय है और उस के चरित्र आरम्भ में जैसे आते हैं अन्त तक वैसे ही चलते हैं। किन्तु उस के उपन्यास में लोक-कथा की-सी गति है और उस के अनेक चरित्र ऐसे लोक-चरित्र हैं जो अंग्रेजी पाठक के साधारण जीवन और बातचीत के मुहावरे का अर्थ बन गये हैं। जैसा किसी ने कहा है, "जीवन में वैसे चरित्र नहीं होते, लेकिन उसमें जीवन ही घाटे में रहता है।" विकास और भिन्न-भिन्न गैम्प आदि

जैसे पात्र अगर विधाता ने नहीं बनाये तो हमारा मन यही कहता है कि उसे बनाने चाहिए थे।" धँकरे ने जीवन का गम्भीर चित्र खींचने का प्रयत्न किया। उस का 'बैन्टी फेयर' इस समय तक के अंग्रेजी साहित्य में समाजालोचना का सब से महत्वपूर्ण उदाहरण है।

वास्तव में डिबेन्स और धँकरे को ही आधुनिक उपन्यास के आदि-प्रवर्तक माना जा सकता है। लेकिन फिर भी आधुनिक उपन्यास उन के उपन्यासों से बिलकुल भिन्न है, जैसा कि हम अभी देखेंगे।

बिक्टोरियन उपन्यास के विवाह का दूसरा चरण एंटनी ट्रालप, जार्ज एलियट और मेरेडिथ में लक्षित होता है। ट्रालप को धँकरे का अनुयायी माना जा सकता है यद्यपि वह स्वयं एक अच्छा उपन्यासकार था। तथापि यह भी कहा जा सकता है कि वह उपन्यासकार का उत्तम उदाहरण था क्योंकि वह शुद्ध उपन्यासकार था, ऐसा उपन्यासकार नहीं जो माय-माय कवि या आलोचक या समाजशास्त्री या सुधारक भी हो। उस के लिए मुख्य बात कहानी कहना था। युवक और युवतियों के मनोरंजन के लिए आधारभूत जीवन का ऐसा चित्र जिस में हास्य का पुट और करुणा की मिठाव हो, यह ट्रालप के उपन्यास की परिभाषा है। उस के उपन्यासों में चरित्र के मनोविश्लेषण का अनुपात कुछ अधिक था। लेकिन फिर भी उस की मूल प्रवृत्ति समाज-चित्रण की ही थी। स्वभाव में वह परम्परावादी था और धार्मिक तथा नैतिक रुढ़ियों की ओर उस की प्रवृत्ति सहज स्वीकार की ही थी। जार्ज एलियट, मेरेडिथ और हेनरी जेम्स मुख्यतया चरित्र का विश्लेषण करते थे। जार्ज एलियट अपने समकालीनों की अपेक्षा अधिक बोद्धिक थी। नैतिक मान्यताओं के प्रति विद्रोह तो उस में नहीं था तथापि परम्परागत धर्म विश्वास पर उसे सन्देह था। वह ईसाई नीति-शास्त्रों को मानती और उस की रक्षा करना चाहती थी लेकिन साथ ही उसे आधिदैविक या अति प्राकृतिक आचारों से अलग भी करना चाहती थी।

मेरेडिथ में दार्शनिक जिज्ञासा का भाव और उभर कर आया। वह जार्ज एलियट की अपेक्षा वही अधिक मौलिक विचारक था, जीवन के तथा धर्म के गम्भीरतर प्रश्नों के प्रति सजग और उचितानुचित, पाप-पुण्य आदि की समस्याओं में उलझा हुआ। जिन प्रश्नों को धँकरे ने अपने समाजालोचन में कभी छुआ भी न था वह मेरेडिथ मुख्य रूप से मापने लाता था। मेरेडिथ ने ही पहले-पहल समकालीन तथा बिक्टोरियन उपन्यास की अपर्याप्तता घोषित की और जीवन-दर्शन की आवश्यकता पर जोर दिया। "यह भविष्यवाणी की जा सकती है कि यदि हम शीघ्र ही उपन्यास में जीवन दर्शन का समावेश नहीं करते तो वह बला अपन बहुत-बहुत उपामकों के रहते हुए भी नष्ट हो जायेगी।"

तोमरा चरण बिक्टोरियन समाज के विघटन का समय है और इस चरण के

उपन्यासों में जिज्ञासाएँ तीव्र हो उठती हैं। दूसरी ओर इस काल के लेखन में भाषा की अनकृति भी बहुत देखी जाती है। उस चरण के मुख्य और महान् उपन्यासकार टामस हार्डी है। मेरेडिथ ने जिन समस्याओं को सूचित ही कर के छोड़ दिया था, हार्डी उन को गम्भीरता से आतंकित हो उठता है। वह समस्याओं को ही गम्भीर और विचारपूर्ण ढंग से उपस्थित नहीं करता बल्कि उन के सुलभाने या उत्तर को ओर भी मकेत करता है। 'टेम' में पतिता नारी के जीवनाधिकार का प्रश्न उठाया गया है। 'जुड द आध्सबयोर' में समाज के अन्दर व्यक्ति की समस्याओं को उठाया गया है।

लेकिन हार्डी की आलोचना को सामाजिक नहीं कहा जा सकता, वह जागतिक (कास्मिक) ही है क्योंकि उस का आक्रोश समकालीन समाज-व्यवस्था की रूढ़ियों के प्रति नहीं, समूचे जीवन-विधान के प्रति है। उस के अनुसार एक ओर मानव प्राणी है जो अपनी इच्छाओं, आकांक्षाओं और आयोजनों को समझता है, दूसरी ओर अदृश्य प्रकृति है जिस में न चेतनता है, न विवेक। इस प्रकार मानवी प्रवृत्तियाँ तो बोध-गम्य हैं लेकिन घटना-क्रम तर्कहीन और विसंगत है—जड़ जगत् का सगठन विवेकपूर्ण नहीं है। मानव और प्रकृति का यह विरोध, मानवी उद्योग और विधि के विधान का यह वैपम्य या असंगति ही मानव की ट्रेजेडी का मूल है।

हार्डी का साहित्य लोक-परम्परा और लोक-विश्वासों पर निर्भर करता हुआ चलता है। लोक-भाषा, लोक-कला, लोक-विश्वास और लोक-धर्म उस के साहित्य में इतना महत्त्व रखते हैं कि उपन्यास को विशिष्ट प्रदेश और उस प्रदेश की लोक-परम्परा से पृथक् कर के तूरी तरह समझा नहीं जा सकता।

हार्डी को 'अन्तिम विक्टोरियन' कहा जाता है। लेकिन उसे इतनी ही मार्मिकता के साथ 'अन्तिम एलिजाबीथियन' भी कहा जा सकता। क्योंकि हार्डी वेक्सपियर के साहित्य में डूबा हुआ है और वेक्सपियर का या एलिजाबेथ-कालीन नाटककारों का प्रभाव उस के साहित्य में स्पष्ट लक्षित होता है। उदाहरणतया हार्डी के देहाती पान वेक्सपियर के पात्रों से बहुत-कुछ मिलते हैं—वही पाथिवता और वही काव्य-मयता उन में होती है। इसी प्रकार देव-सयोग (कोइसिडेंस) और हास्य का वंसा ही उपयोग हार्डी में है जैसा कि एलिजाबेथ-कालीन नाटक में, वैचित्र्य और वैपम्य का एलिजाबेथ-कालीन आकर्षण हार्डी को भी आकृष्ट करता है। 'रिटर्न ऑफ द नेटिव' के अंशों की तुलना वेक्सपियर के 'द ह्लाइट डेविल' से और 'मेयर ऑफ कास्टरब्रिज' की तुलना वेक्सपियर के 'किंग लियर' से की जा सकती है।

हार्डी का समकालीन एक और उपन्यासकार अंग्रेजी उपन्यास की परम्परा में विशेष स्थान रखते हुए भी प्रायः उपेक्षित होता रहा है, वह है जार्ज गिंसिंग। इन का कारण कुछ तो हार्डी का नैवय्य हो सकता है, कुछ यह कि गिंसिंग की मृत्यु-वादिता में एक रूढ़ता और कटुता है। वास्तव में गिंसिंग 'मोड-भग' का पहला

उपन्यासकार है। गैली और विधान की दृष्टि से यद्यपि वह परम्परानुगामी है, तथापि वस्तु की दृष्टि से वह भविष्योन्मुख है—रुमानी प्रभावों से मुक्त, स्पष्ट-वादी, धार्मिक और राजनैतिक मान्यताओं के विषय में सन्देहवादी। गिनिंग ने इस का तीव्र अनुभव किया कि उपन्यास की अपना विस्तार नये दर्शों और नयी गहराइयों में से जाना चाहिए। 'अनक्लास्ड' (वर्ग च्युत) नामक उपन्यास में वह कहता है, "रोश्मरी जीवन का उपन्यास अब घिन गया है। अब हमें और गहरे खोदना होगा और अच्छे सामाजिक स्तर तक पहुँचना होगा।" इस का अनुभव टिन्नेन्स ने किया था लेकिन उस में अपने विषय का सामना करन का माहम नहीं था। गिनिंग के इस मोह-भ्रम में नय जपका आधुनिक उपन्यास का बीज निहित है।



विक्टोरिया के युग के बाद एडवर्ड का काल केवल एक अन्तराल है विक्टोरियन से परिवर्तन वास्तव में प्रथम विरव-युद्ध में ही आया जिन ने महत्मा भारी उथल-पुथल कर दी और नये उपन्यास की जन्म दिया। आधुनिक उपन्यास वास्तव में युद्धोत्तर काल का उपन्यास है यह दूसरी बात है कि उन के बीज—जैसा ऊपर बताया गया है—पूर्ववर्ती कुछ उपन्यासों में ही निहित थे, और आधुनिक उपन्यास की परम्परा का विवेचन बिना विक्टोरियन युग में इन प्रवृत्तियों के मूल स्रोतों की पहचाने हो ही नहीं सकता।

विक्टोरियन उपन्यास मध्यवर्ग का, मध्यवर्ग की भावना का, वर्जुआ मस्तिष्क का, उपन्यास था। उन का विचार इंग्लैंड की औद्योगिक चाम्पि के समान्तर चला। किन्तु विरव-युद्ध ने वर्जुआ जगत् की जड़ से हिला दिया, उन की मस्तिष्क लडखड़ा कर टूट गयी, उस के प्रतिमान महत्मा मन्दिग्ध हो उठे।

"सभी मानवीय सम्बन्ध परिवर्तित हो गये हैं—स्वामी और भूत के, पति और पत्नी के, माता पिता और मन्त्रि के। और जब मानव-सम्बन्धों में परिवर्तन आता है, तब धर्म, आचार, राजनीति और साहित्य में भी साध-साध परिवर्तन होता है।" (वर्जिनिया वुल्फ)

साहित्यकार की दृष्टि अब वर्गों के मध्य के स्पष्ट देखने लगी। इनका ही नहीं, उस ने देखा कि वर्गों के जीवन के धून के भीतर भी अनेक दरारें पड़ गयी हैं, वर्ग-मध्य के भीतर जानियों या घरानों के एक असंग मध्य के लोगों पड़वानों जा सकती हैं। महायुद्ध ने मध्यवर्ग के जीवन को तो हिनाया ही, घरानों के जीवन पर भी गहरा आघात किया। महायुद्ध की चपेट में एक मम्ची युवा पीढ़ी की गयी कर में मध्यवर्गीय घराने अपने भविष्य की अनिश्चितता से आतंकित हो उठे—बर्गोसि युवा पीढ़ी के मिट जाने से उनकी सम्पत्ति का उत्तराधिकार—और धून का म्पादित्व—जोनिम में पड़ गया। सम्पत्ति-भाव खुरे में है, यह दुश्चिन्ता मध्य-वर्गीय जीवन की धून-गो गाने लगी।

गाल्मवर्दी और किप्लिंग इस सकट के उपन्यासकार हैं। गाल्मवर्दी के 'फोर्माइट मागा' की उपन्यास-परम्परा घरानों के जीवन के विस्फोट का ही चित्र है। 'मैन ऑफ प्रॉपर्टी' का नाम ही अभिप्राय-भरा है, और 'प्रॉपर्टी' की रक्षा की व्याकुलता गाल्मवर्दी के पात्रों का मुख्य मनोभाव है। वर्गीय या कुल-गत मर्यादाओं की रक्षा का आग्रह सम्पत्ति-सम्बन्धी उस चिन्ता का ही प्रक्षेपण है।

वर्जिनिया वूल्फ और गाल्मवर्दी-किप्लिंग में एक बड़ा अन्तर है। ये दोनों उपन्यासकार वूर्जुआ उपन्यासकार हैं, किन्तु वर्जिनिया वूल्फ वूर्जुआ नहीं है, यद्यपि उसे वूर्जुआ-विरोधी भी नहीं कहा जा सकता। उस की वीर्यशक्ति और सूक्ष्म अनुभूति उसे इस से ऊपर उठाने हैं। प्रणिमानों के वूर्जुआ होते हुए भी उसका दृष्टिकोण अधिक वीर्यशक्ति और उस की संवेदना का बस अधिक विस्तृत है।

इन के अनन्तर जो महत्त्वपूर्ण नाम सामने आना है—और इस नाम के साथ अंग्रेजी उपन्यास सन्नति-काल पार कर के 'आधुनिक' युग में आ जाता है—वह डॉ॰ एच॰ जार्रेस का है। जार्रेस स्पष्टतया वूर्जुआ-विरोधी था। अपने युग की वह एक अद्भुत और अनमिल उपज था। उसका दृष्टिकोण इंसानी या परन्तु वूर्जुआ-विरोधी, क्यों कि उस में एक नास्तिक धार्मिकता थी। उस की चरमवादी प्रवृत्ति इन बनी-बनायी घटिया दुनिया को सह नहीं सकती थी। उसका विद्रोह इस 'रेडी-मेड' वूर्जुआ जगत् की विरमला के विरुद्ध अभिजात का विद्रोह था, और सम-कालीन नैतिक मानदण्डों के प्रति उसका अस्वीकार एक अनीश्वरवादी या सर्वदेवतावादी (पैगन) की स्वच्छन्दता की घोषणा थी। भौतिक जीवन के साथ चेतना का ऐसा नया सम्बन्ध स्थापित करने के लिए, जो वूर्जुआ जीवन के ओछेपन से बंधा हुआ न हो, उसकी अभिजात मनोभावना सत्तार की सभी जानी हुई संस्कृतियों का तिरस्कार कर के उन के घेरे के बाहर जाने को तैयार थी। ग्रीक, यहूदी, रोमी, मध्ययुगीन, पुनरुत्थान-कालीन सभी संस्कृतियों को अपर्याप्त पा कर जार्रेस नयी रोज के लिए कड़ी भी जाने को आतुर था—भूली हुई प्राक्-सम्पत्ताओं की ओर भी। "आई वाट टु टर्न माई बैक आन द होल स्नास्टेड पास्ट"—मैं समूचे अभाग्य जगत की ओर पीठ कर लेना चाहता हूँ—यह जार्रेस की उक्ति थी, और यूरोप को छोड़ कर वह मेक्सिको गया था तो संवेदना के किसी पुराने अद्वैत-विस्मृत प्रकार की खोज में। मेक्सिको-विषयक अपने उपन्यास 'द प्लूम्ड सर्पेंट' में वह लिखता है: "मैं भूलभूत भौतिक यथार्थताओं के प्रति संवेदना का पुनः स्तार करना चाहता हूँ।"

विक्टोरियन काल की प्रवृत्तियाँ जार्रेस के परवर्ती युग में भी लक्षित होती हैं, और जार्रेस के पूर्वसूचक विक्टोरियन युग में थे, पर जार्रेस से स्पष्ट युग-परिवर्तन माना जा सकता है।

इस ऐतिहासिक अवलोकन के बाद अब इस पर विचार किया जा सकता है

कि आधुनिक उपन्यास की कौन-सी प्रवृत्तियाँ उसे विक्टोरियन उपन्यास से पृथक् करती हैं।

१ जो है उस के प्रति, समवर्ती नैतिक, सामाजिक, राजनैतिक मूल्यों के प्रति, अस्वीकार और नये प्रतिमानों की प्रतिष्ठा की आवृत्तता—यही वह मौलिक भेद है जो विक्टोरियन और आधुनिक का काल-विभाजन करता है। नये प्रतिमानों और मूल्यों की यह खोज सारेंस और ट्रासप की तुलना करने से स्पष्ट उभर कर सामने आती है। सारेंस संबंधी आधुनिक है, ट्रासप सम्पूर्णतया विक्टोरियन दोनों का न केवल महावरा भिन्न है बल्कि अनुभूति क्षेत्र ही विसृष्ट अलग-अलग है।

नये मूल्यों की खोज को सारेंस भावना के और काम सम्बन्धों के क्षेत्र में भी ले जाता है। उस के पात्र अभूतपूर्व हैं उन में हम उन की चेतना से पृथक् उन की संवेदनाओं का प्रवाह और आदान-प्रदान देखते हैं चेतन भावनाओं और अवचेतन संवेदनाओं के स्तर अलग-अलग हैं, दोनों में तीव्रता और प्रवाह है। सारेंस के पात्रों का भाव-जीवन उगना ही गतिमय है जिसका हनरी जेम्स के पात्रों का बुद्धि-जीवन “जानना रक्त से होता है, केवल मन से नहीं”—डी० एच० सारेंस। दोनों में ऐन्द्रिय संवेदनाओं का वर्णन करने और उन्हें पाठक तक पहुँचाने की असाधारण क्षमता थी, और दोनों ने उपन्यास की पहुँच और गहराई को बढ़ाया।

जेम्स जयस अतः ही आधुनिक है। भाषा और मनोविज्ञान के क्षेत्र में उस के प्रतिमान आधुनिक हैं, किन्तु उस की नैतिक और सामाजिक मान्यताएँ वैयक्तिक हैं। इसी प्रकार एड्स हक्सले और यॉर्जिनिया वूल्फ भी सम्पूर्णतया आधुनिक नहीं हैं, क्योंकि वे केवल कुछ ही क्षेत्रों में नये प्रतिमान खोजते या चाहते हैं, और अन्य क्षेत्रों में पुराने प्रतिमानों को ही मानते चलते हैं। हक्सले ने प्रायः ऐसे समाज या काल का विवरण किया है जिस में कोई प्रतिमान ही नहीं है, कोई ऐसे आधार ही नहीं है जिन पर कर्म या आचार की कसौटी हो सके। ‘पाएट काउटरपाएट’ में सारेंस के पक्ष की ओर थोड़ा-सा झुकाव है, किन्तु अनन्तर हमने रहस्यवादी या आध्यात्मिक अन्वेषण की ओर झुक जाता है, जिस के प्रथम संकेत ‘दोश वंदन पीछे’ में मिलते हैं और अधिक विस्तार रूप ‘आइलेस इन पाउंड’ में और ‘टाइम मस्ट हैव ए स्टाप’ में। इस दृष्टि से हमने वास्तव में अर्ध आधुनिक भी नहीं, अर्ध आधुनिक ही हैं।

नये मूल्यों की खोज ने नौ अनेक दिशाएँ ग्रहण की, उन में कुछ का संक्षेप में निरूपण कर देना अनुचित न होगा -

(क) धर्म और नीति के क्षेत्र में—मानववाद, करुणा के आदर्शों की पुनः प्रतिष्ठा।

(ग) महज बोध बनाम बुद्धि—मन के विरुद्ध ‘रक्त’ का महारा।

(ग) समाज-संगठन के क्षेत्र में—बुद्धि या सामाजिक दक्षि का तिरस्कार,

घरानों और परिवारों के जीवन का विघटन।

(घ) काम-सम्बन्धों के क्षेत्र में—सेक्स की नयी परिभाषा, जो उसे न तिरा शरीर सम्बन्ध मानती है, न केवल सामाजिक वग्वन या व्रत, बल्कि एक 'गतिशील-सम्पृक्त भाव' (डाइनेमिक कम्प्युनिकेशन)^१।

२. आधुनिक विज्ञान के आविष्कारों ने जो नयी समस्याएँ खड़ी कर दी है, उन के कारण जो अवस्था उत्पन्न हुई है, वह आधुनिक उपन्यास की दूसरी विशेषता है।

वैज्ञानिक आविष्कारों ने मानव को नयी दृष्टि दी है, पर उस के कारण हमारी मान्यताओं में और उन के आधारों में जो परिवर्तन आते हैं उन्हें हम पूर्णतया स्वीकार नहीं कर सके हैं, जीवन और आचार में आत्मसात् करना तो दूर की बात है। ज्ञान और आचार की अवस्थाओं का यह विपर्यय अनेक समस्याएँ और सधपे उत्पन्न करता है जो आधुनिक जीवन का एक मूलभूत सत्य है और जिन का प्रभाव आधुनिक उपन्यासकार पर पड़ना अनिवार्य है।

माक्सवाड इन समस्याओं का निराकरण नहीं करता। वह जीवन का एक वैज्ञानिक जड़वादी आधार उपस्थित करना चाहती है, पर यह आधार अपर्याप्त है और इस लिए असह्य हो उठता है। यह नहीं कहा जा सकता कि आधुनिक उपन्यासकार ने विज्ञान को जीवन का आधार मान लिया है। निस्सन्देह कई नये उपन्यासकार दावा करते हैं कि हमारी सबेदनाएँ बिलकुल बदल गयी हैं और उन का आधार सम्पूर्णतया वैज्ञानिक है, पर वास्तव में यह दावा निराधार है। यह तो ठीक है कि वे डी० एच० लारेंस से भिन्न हैं; पर कलाकार के रूप में वे कुठित हैं और अपनी मान्यताओं के ढाँचे के अन्दर असन्तोष और कुठा का अनुभव भी करते रहते हैं। डी० एच० लारेंस का आमूल विद्रोह या नकारात्मक आग्रह उन का नहीं है, उसे वे भ्रान्त मानते हैं, पर स्वयं शान्ति या स्थिरता पाने में वे असमर्थ हैं। काष्म में मायाकोव्स्की, या उपन्यास में एरेनबुर्ग इस के अच्छे उदाहरण हैं; स्वयं अपनी मान्यता और अपने जीवन का अन्तर्विरोध उन्हें बेचैन कर देता है; यह बेचैनी और उद्भ्रान्ति उन की रचना में अभिव्यक्त होती है। भिन्न-भिन्न कारणों से उत्पन्न यह उद्भ्रान्तिकया मार्क्सिस्ट लेखकों में और क्या अन्य लेखकों में—आधुनिक उपन्यास की विशेषता है।

आधुनिक उपन्यासकार वर्तमान परिस्थिति या परिवृत्ति को अस्वीकार करता है, किन्तु नये स्तर पर किसी परिवृत्ति का स्वीकार या उस के साथ समन्वय की स्थापना नहीं कर पाया। इस से जो शून्य उत्पन्न होता है वह आधुनिक उपन्यास का एक विशेष लक्षण है। आधुनिक उपन्यास नया उपन्यास है, लेकिन उस का

१. डी० एच० लारेंस ने कहा है "दैन मस्ट बी सुरीम, अदरवाइथ रिलेशनशिप्स इन किलियन, दैट इज, इट इज इन्सेन्स"।

नयापन न तो विषयवस्तु का नयापन है, न विधान का, न कथानक का, न रूपाकार का वह मूलतः जीवन के प्रति दृष्टिकोण का नयापन है। यद्यपि वस्तु, शैली, विधान, कथा आदि का नयापन उस में हो सकता है और होना भी है, तथापि उन की आधुनिकता की कमीटी वह नहीं है, कसीटी उम का नया दृष्टिकोण ही है।

३ समय या काल के प्रश्न की ले कर आधुनिक उपन्यासकार की व्यस्तता बदाचिन् उम के विज्ञान-सम्बन्धी ऊहापोह का ही एक पहलू है।

काव्य म टी० एम० एलियट और गद्य में बर्जिनिया वूल्फ बार-बार 'अतीत की वर्तमानता' की बात करते हैं, बर्जिनिया वूल्फ के लिए व्यक्ति का सम्पूर्ण जीवन ही 'अतीत की खोज' है।^१ उस का एक चरित्र-नायक आलेंडो तीन सौ वर्ष तक जीता है, एलिजाबेथ के युग में वह बच्चा है, तीस वर्ष की आयु में वह पोप के युग में प्रवेश करता है और मन् १६२८ में अभी वृद्धावस्था की प्राप्ति नहीं हुआ है। किन्ती न इसे 'आइन्स्टाइन के सिद्धान्त का काव्यरूप' कहा है। एल्डस हक्सले भी काल के प्रश्न की ले कर व्यस्त है। इस के मकेत उम के प्रारम्भिक उपन्यासों में भी मिलते हैं और 'टाइम मस्ट हैव ए स्टॉप' का शीर्षक (यद्यपि वह हैमलेट की एक उक्ति में लिया गया है) इस व्यस्तता की स्पष्ट प्रकट करता है।

किन्तु यह आधुनिक उपन्यास का एक अपेक्षया कम महत्वपूर्ण पहलू है। वास्तव में उम की वास्तविक कमीटी उस का दृष्टिकोण ही है। यही उसे पूर्ववर्ती उपन्यास से पृथक् करता है, और उसे समझने के लिए इस के ऐतिहासिक विकास और कारणों की समझना आवश्यक है। जैसा कि हम पहले कह आये, विक्टोरियन प्रवृत्तियों आधुनिक युग तक भी चनी आती हैं, और आधुनिक प्रवृत्तियों के बीज पूर्ववर्ती युग में पाये जाते हैं, तथापि दोनों युगों का अन्तर इतना स्पष्ट है कि उम के बारे में भ्रम हो नहीं सकती, और यह भी समझ में आ जाता है कि दृष्टिकोण के इस आमूल परिवर्तन के बाद फिर पीछे लौटना तो असम्भव है, भले ही पाठकों की विक्टोरियन उपन्यास अधिक रोचक लगते रहें—जैसा कि वे निम्नन्देह अनेकों की लगते हैं। यह परिवर्तन एक प्रौढ़ता का शोधन है जिस में पीछे नहीं लौटा जा सकता। और किसी को क्यों लौटना चाहिए, इस का कारण कम में कम कोई आधुनिक तो नहीं मोच सकता।

१ 'इराणो टू लै फेड'—शब्दों के दुष्ट समय का शोध—मार्तें प्रश्न का एक उपन्यास नाम का शोधक है।

आधुनिक उपन्यास और दृष्टिकोण

१

समकालीन साहित्य-विधाओं में उपन्यास गायद सब से अधिक विशिष्ट और महत्वपूर्ण है। यह भी इस की विशेषता का अंग है कि इस की परिभाषा इतनी कठिन है। इतना ही नहीं, उस का उपयुक्त नाम भी नहीं है। 'उपन्यास' में केवल कालाव की सूचना होती है, 'आख्यान' में बात-कही की ध्वनि मुख्य है। अंग्रेजी 'नॉवेल' (और उन्हीं में उत्पन्न मराठी 'नवलिका') में नयेपन पर बल है और 'फिक्शन' से मनगढ़न्त की ध्वनि होती है। ये सभी नाम न केवल अनुपयुक्त हैं बल्कि आधुनिक उपन्यासकार की भावना और प्रवृत्ति के प्रतिकूल भी जाते हैं।

किमी ने कहा है कि 'उपन्यास की सब से अच्छी परिभाषा उपन्यास का इतिहास है'। इस उक्ति में गहरा सत्य है। ऐतिहासिक दृष्टि से देखें तो उपन्यास मानव के अपनी परिस्थितियों के साथ सम्बन्ध की अभिव्यक्ति के उत्तरोत्तर विकास का प्रतिनिधित्व करता है। मानव का मानसिक विकास जैसे-जैसे इस सम्बन्ध की परीक्षा की ओर उत्तरोत्तर अधिक आकृष्ट हुआ है, वैसे ही इस सम्बन्ध की अभिव्यक्ति भी उत्तरोत्तर उस के प्रति मानव के दृष्टिकोण की अभिव्यक्ति होती गयी है। इस लिए कहा जा सकता है कि उपन्यास में दृष्टिकोण या जीवन-दर्शन का महत्व उपन्यास की परिभाषा में ही निहित है।

उपन्यास सब से पहले कहानी के रूप में आरम्भ हुआ—यह घटनाओं अथवा कथों का वृत्तान्त था, जिन घटनाओं में कोई परस्पर सम्बन्ध आवश्यक था। अर्थात् उपन्यास सब से पहले इतिवृत्त था। लेकिन इतिवृत्त में भी घटना-वस्तु का चुनाव और आकलन आवश्यक होता है; और घटनाओं का परस्पर सम्बन्ध विभिन्न दृष्टियों से देखा जाने पर विभिन्न महत्व रह सकता है, इस लिए यहाँ भी इतिवृत्त-लेखक की दृष्टि महत्व रखती है।

दृष्टि का महत्व प्रत्येक साहित्य-विधा में है, लेकिन काव्य में इस की अपेक्षा अधिक आसानी से स्वीकार कर लिया जाता है। क्यों कि काव्य स्पष्टतया एक 'मञ्चेकितव' अभिव्यक्ति है। लेकिन उपन्यास-कला को अधिक वस्तुपरक ('आग्नेकितव') माना जाता है, इस लिए उपन्यासिक की दृष्टि की प्रासंगिकता इतनी आसानी से स्वीकार नहीं कर ली जाती। लेकिन वास्तव में उपन्यास में भी दृष्टि का महत्व कम नहीं है।

उपन्यास में समाज की प्रगति का हर पहलू प्रतिबिम्बित होता है। अभिजात या सामान्तिक समाज का विघटन और आधुनिक युग का आरम्भ, आधुनिक युग के आन्तरिक संघर्ष की बटती हुई तीव्रता और ध्वंजीवाद के विकास से समुक्त-परिवार प्रथा का ह्रास इत्यादि, सभी का प्रतिनिधित्व उपन्यास में मिलेगा। लेकिन उन के वर्णन में भी उपन्यासकार की दृष्टि श्रमश व्यक्ति पर केन्द्रित होती गयी है। आरम्भ में वृत्तान्त में एक नायक होता था जिस पर दार्जित के द्वारा घटनाएँ घटित होती थीं। लेकिन उपन्यासकार यहाँ से निरन्तर बढ़ता हुआ नायक के व्यक्तित्व और चरित्र को प्रधानता देता गया और अन्त में चरित्र-नायक व्यक्ति-प्रकार ('टाइप') न हो कर विशिष्ट व्यक्ति होने लगे। पुरानी घटनाओं के नायकों की भाँति आधुनिक उपन्यास के नायक को 'धीरे', 'धीरोदत्त' या 'शान्त' आदि पगों में रग देना पर्याप्त नहीं है, बरतेंक व्यक्ति का एक विशेष और अद्वितीय चरित्र होता है।

व्यक्ति और परिस्थिति के संघर्ष के अध्ययन न चरित्र (मानव-चरित्र) के उपन्यासों को जन्म दिया। टॉमस हार्डी के उपन्यास व्यक्ति और परिस्थिति (या नियति) के संघर्ष के उपन्यास हैं। उनका संघर्ष विश्व-संघर्ष है, जिस अर्थ में ग्रीक दुष्कान्त नाटक का संघर्ष विश्व-संघर्ष था—मानवी उद्योग और मानवोत्तर परिस्थिति या नियति का चिरन्तन संघर्ष। इस मूल संघर्ष के अलावा और अनेक प्रकार के संघर्ष भी उभरकर हमारे सामने न आये होने तो उपन्यास का बिनास यही तब आ कर रह जाता। लेकिन समाज के भीतर वर्ग और वर्ग का संघर्ष, फिर वर्ग के भीतर कुल और कुल का, कुल में परिवार और परिवार का, और अन्तर्गत परिवार के भीतर व्यक्ति और व्यक्ति का संघर्ष—इन सब पर टिक कर उपन्यासकार की दृष्टि विवर्धित होती रही और उपन्यास में सामाजिक वस्तु का अनुपात बढ़ता गया। इस विकास की चरम परिणति व्यक्ति-चरित्र के उपन्यास में हुई। यहाँ 'व्यक्तित्व के या व्यक्ति-चरित्र के उपन्यास' और 'चरित्र के अथवा मानव-चरित्र के उपन्यास' का अन्तर समझ लेना उचित होगा। मानव-चरित्र और व्यक्ति चरित्र में यह अन्तर है कि मानव-चरित्र में मानव-मात्र की चारित्रिक विशेषता पर बल दिया जाता है जब कि व्यक्ति-चरित्र में केवल उस एक और अद्वितीय व्यक्ति पर ध्यान केन्द्रित होता है जिसे हम दूसरे मानवों से पृथक् कर के देखते हैं। अर्थात् पहले में हम मानवोत्तर जीव से मानव प्राणी को पृथक् कर के उस की मानवता की परिस्थिति के परिपार्श्व में देखते हैं, दूसरे में हम एक व्यक्ति-मानव को इतर मानव-व्यक्तियों में पृथक् कर के उस के व्यक्तित्व की मानव-समाज के परिपार्श्व में देखते हैं।

उपन्यास का यह विकास हार्विन और मार्क्स के आविर्भाव और प्रचार के माध्यम से हुआ। नये वैज्ञानिक अनुसन्धान और ज्ञान ने उपन्यासकार की दृष्टि

बदल दी। उस का लिखना ही बदल गया क्यों कि उस की दृष्टि बदल गयी। उस के बाद एक और बहुत बड़ा परिवर्तन फ्रायड के साथ आया। उस की मनोविश्लेषण पद्धति ने व्यक्ति-मानस और व्यक्ति-चेतना की गहनताओं पर नया और तीखा प्रकाश डाला। इस से उपन्यासकार को व्यक्ति-मानस को समझने में बड़ी सहायता मिली, बल्कि एक नयी दृष्टि और पैठ मिली जिस के सहारे वह विशेष व्यक्ति के मन के भीतर होने वाले सघर्ष को पहचान सका। चेतना-प्रवाह (स्ट्रीम ऑफ कॉन्शसनेस) अथवा स्वगत-भाषण ('इंटरनल मोनोलॉग') के उपन्यास इस दृष्टि के परिणाम है। और आधुनिक उपन्यास में मानसिक सघर्ष का विशेषण विशिष्ट महत्त्व रखता है।

मानव-चरित्र से व्यक्ति-चरित्र की ओर बढ़ कर भी उपन्यास एक नहीं गया है, आधुनिक सामाजिक परिस्थिति में यह प्रश्न भी अधिकाधिक महत्त्वपूर्ण होता गया है कि मानव-व्यक्ति का व्यष्टि रूप में क्या स्थान है—वह सामाजिक इकाई के रूप में क्या भी है और क्या रह भी सकता है या नहीं? यह प्रश्न व्यक्ति के भीतर के सघर्ष के और नये आयाम हमारे सामने लाता है। सघर्ष की चरम परिणतियों के चित्रण में स्वाभाविक है कि घटन के चित्र भी आयें, न केवल व्यक्ति-व्यक्तियों के बल्कि ऐसी इकाइयों के भी जिन का अपने इकाई होने में विद्वास भी डगमगा गया हो। व्यक्तित्व की, अस्तित्व की, अपनेपन की, 'आइडेंटिटी' की खोज की पुकार इसी का मुख्य रूप है।

उपन्यासकार की दृष्टि की गहराई और विस्तार बढ़ने के साथ-साथ स्वाभाविक था कि 'सघर्ष' अथवा 'घटना' की उस की परिकल्पना भी बदल जाय। और सघर्ष क्या है, अथवा घटना किसे कहते हैं, इस की नयी परिभाषा के साथ सघर्ष के चित्रण और घटना के वर्णन का रूप भी बिल्कुल बदल गया। बाह्य परिस्थिति में सघर्ष—मानव और नियति का सघर्ष—इतना महत्त्वपूर्ण न रहा, क्यों कि व्यक्ति-मानस स्वयं सदैव एक तनाव की स्थिति में रहता है और वह तनाव ही सघर्ष है। व्यक्ति-मानस बनाम परिस्थिति, इस विरोध का कोई अर्थ नहीं रहा क्यों कि मानस स्वयं ही एक परिस्थिति हो गया। इसी प्रकार बाह्य घटना का इतना महत्त्व नहीं रहा नवो कि जिस प्रकार सघर्ष भीतर-ही-भीतर उभरता और निर्वापित होता रहता है, उसी प्रकार भीतर-ही-भीतर घटना भी घटित होती रहती और रह सकती है।

इस प्रकार बलाकार की दृष्टि का विकास क्रमशः जीवन के प्रति उस के दृष्टिकोण का महत्त्व बढ़ाता चलता है। और विकास के साथ-साथ उपन्यास भी उत्तरोत्तर अधिक स्पष्टता में दृष्टिकोण का उपन्यास होता जाता है। उपन्यास के रूपाकार के परिवर्तन भी इसीसे सम्बद्ध हैं। आधुनिक उपन्यास स्पष्ट रूपाकार और वर्णन, घटना-वृत्तान्त की स्पष्टता और सहजता को छोड़ रहा है; उस में

वपना और व्यजना बढ़ती जाती है और उन का स्पाकार भी धुंधला और उलझा हुआ होता च गहा है।

✓ इस नयी दृष्टि अथवा दृष्टिकोण के महत्त्व का एक उदाहरण आधुनिक उपन्यास में काम जीवन अथवा सेक्स का वर्णन है। आधुनिक उपन्यास में सेक्स पहले से अधिक महत्त्व भी रखता है और कम भी। अधिक इस लिए कि अब हम पहले की अपक्षा नहीं अधिक जच्छा तरह उस के प्रभाव की गहराई और विस्तार को समझत हैं और यह भी जानत हैं कि आधुनिक युग में काम-जीवन का अक्षामजन्य और विषमता आधुनिक समाज में बहुत दूर तक फैला हुआ एक रोग है। उल्लानवी शक्ती में पहले न तो उपन्यासकार यह बात अच्छी तरह जानता था कि काम-प्रेरणाएं न केवल स्त्री-पुरुषों की दैहिक प्रवृत्तियों में सम्बन्ध रखती हैं बल्कि उन के सामाजिक जीवन के सभी पहलुओं का प्रभावित करती हैं और उन की धार्मिक, आध्यात्मिक, नैतिक, सांस्कृतिक और कला-सम्बन्धी माग्यताओं और विद्वान्तों का रूप निश्चित करती हैं न यह यही जानता था मानता था कि समाजोत्तीन सामाजिक परिस्थिति में काम-सम्बन्धों में किन्ती विषमता आ गई है। प्राचीन काल में राजकुमार और राजकुमारी का मिलन और प्रेम होता था, फिर विवाह हो जाता था और वे दोष जीवन गुज से काट देत थे। आज ऐसा सम्भव कभी नहीं होता और दाम्पत्य जीवन अमर सुखी होता है तो यद्यो साधना और परस्पर समझौते के आधार पर ही होता है। इन सब कारणों का ज्ञान होने में आधुनिक उपन्यासकार की दृष्टि में सेक्स का महत्त्व बहुत अधिक बढ़ गया है। दूसरी ओर नयी परिस्थितियों में उस का महत्त्व कम भी हो गया है क्योंकि उसका अस्तित्व सहज भाव में स्वीकार किया जा सकता है, साथ ही काम-जीवन में 'पवित्रता' का वह अर्थ या महत्त्व नहीं रहा है जो पहले था। आज का उपन्यासकार (या साधारण समाज) यह नहीं मानता कि दाम्पत्य-जीवन के सुखी होने के लिए यह अनिवार्य शर्त है कि पुरुष और स्त्री को इस में पहले कोई कामज अनुभूति न हुई हो या वे कामना से अपरिचित रहें। बल्कि कोई पूर्वग्रह सेवर वह चमत्ता है तो इस से उलटा ही। न आज विवाह पूर्व ऐसी अनुभूति या समर्प जीवन का अभिज्ञाप बन जाता है, जैसा कि पश्चिम में उल्लेखी शक्ती के उत्तरकाल तक होता था—टॉमस हार्डी की 'ट्रेस' जिस का एक ज्वलन्त उदाहरण है—या कि भारतीय साहित्य में पहले महाभारत के समय तक होता था। आज यह माना जाता है कि स्त्री एक बार भूल कर के भी गमल सकती है, नागरिक जीवन में स्थान पर सकती है, समाज की उपयोगी सदस्य हो सकती है और जीवन के साथ कामचलाऊ समझौता कर के सुखी भी हो सकती है। आज पहले की अपक्षा ऐसे व्यक्ति बहुत अधिक हैं जिन के सेक्स-जीवन में विषमता हो, लेकिन ऐसे अपक्षता बहुत कम जिन का जीवन सेक्स के कारण नष्ट हो जाता है। इस का कारण सेक्स के सम्बन्ध में समाज का नया दृष्टिकोण है, और

आधुनिक उपन्यास में यह दृष्टिकोण सम्पूर्ण रूप से प्रतिबिम्बित होता है।

२

अभी तक हम दृष्टिकोण के महत्त्व की बात करते आए हैं। लेकिन दृष्टिकोण के महत्त्व के साथ-साथ दृष्टिकोण की एक समस्या भी खड़ी हो जाती है। जीवन के प्रति दृष्टिकोण आत्म-रक्षा की एक शर्त बन जा सकता है—हमारी अस्तित्व-रक्षा हो सकती है या नहीं, इस का उत्तर इसी पर निर्भर कर सकता है कि जीवन के प्रति हमारा दृष्टिकोण क्या है? पश्चिम की सभी सम्प्रदायों का विकास अन्ततोगत्वा इसी प्रश्न पर आ कर अटकता है, और आधुनिक (पाश्चात्य) सम्प्रदाय के सामने भी आज यही प्रश्न है, जीवन को हम कैसे देखें कि उस का दबाव हम सह सकें, जीवन के प्रति हमारा दृष्टिकोण क्या हो, जिस से हम उस की कठिनाइयों के बावजूद अपना अस्तित्व बनाये रह सकें? यह प्रश्न नया तो नहीं है और प्रत्येक सम्प्रदाय एक प्रकार से इसी प्रश्न का खगटित और सामूहिक उत्तर होती है, लेकिन इस समस्या का पूरा दबाव, इस की पूरी तीव्रता आधुनिक युग का व्यक्ति ही समझ सकता है। इस का कारण केवल यही नहीं है कि इस की सब से नयी और आशावादी सम्प्रदाय भी पूर्ववर्ती सम्प्रदायों की तरह एक प्रदत्तविराम के सामने आ खड़ी हुई है। एक कारण यह भी है कि वैज्ञानिक विद्वत्ता और स्पष्टता की ओर इधर जो बेगवनी प्रगति हो रही थी और जिस में उसे आशा हो चुकी थी कि यह जीवन के सत्य को हस्तगत कर लेगी, वह प्रगति भी मानों रुक हो गयी है और अनुसन्धान एक सूनी दीवार से टकरा कर रह गया है। मापेदण्ड-वाद की चोट ने जो तो हमारी बुद्धि को हँस धक्का पहुँचाया और हमारी वैचारिक भूमि को कंपा दिया, लेकिन हमारे मौलिक सामाजिक जीवन की जड़ों को भी उसने बुरी तरह हिला दिया। मानव अभी नये वैज्ञानिक यथार्थ को नहीं टग में स्वीकार नहीं कर सका है—और न नये वैज्ञानिक अनिश्चय को सम्पूर्णतया अपना सता है। नये वैज्ञानिक ज्ञान के आधार पर अपने विश्वास और मान्यताओं का पुनः परीक्षण और समन्वय वह अभी नहीं कर सका है। परिस्थिति इस लिए और भा शोचनीय है कि बहुत-से लोग अब मानने लगे हैं कि किसी भी वस्तु में विश्वास करना या किसी भी विश्वास में आशा केन्द्रित करना विपद्जनक है। दुध का जूना छाछ फूँक कर पीता है; पुरानी निश्चयात्मकता खो कर मानव सभी चीजों के द्वारे में द्रवित हो उठे तो क्या आश्चर्य? इस प्रकार एक और निश्चयात्मकता की माँग सब में अधिक प्रबल है, ('विश्वासों का होना ही पर्याप्त नहीं है, विश्वास भी होना चाहिए') तो दूसरी ओर भूतपूर्व निश्चयात्मकता और विश्वास से निराशा भी चरम बिन्दु पर है ('मैं समूचे भूतसे अनीत से भूँह फोड़ लेना चाहता

१. 'इट इज नॉट एनफ टु डैव वनविशान्स, का मॉड ऑ लो डैव वनविशान'।

—४० एम० एम० हबिनसन, 'इफ विन्टर कम्स'

३१।" 'बाद कि समय की दिसा मे कोई नयी आंघी उठे और मुझे वहा ले जाय ।'")

इम अनिश्चय, उत्तम और अव्यवस्था म, जिसे एक व्यक्ति के भीतर अनेक या बहुमुखी व्यक्तित्व का उभार और नी जटिल बना देता है, अस्तित्व-रक्षा का एकमात्र माधन जीवन के प्रति दृष्टिकोण ही हा जाता है। वह दृष्टिकोण क्या हो, उम के वार म अनेक मन हैं। एक मत यह भी है कि दृष्टिकोण क्या है, इसका महत्त्व उतना नहीं है जितना इम का कि दृष्टिकोण है, क्योंकि दृष्टिकोण होना ही सूचित करना है कि उपन्यासकार एक एस सुविधापूर्ण स्थान पर है जहाँ से वह बिंदव की व्यापक अव्यवस्था के परिदृश्य का अवलोकन कर सकता है।

इम नय युग की इम नयी अवस्थिति का चाहन, उमकी अभिव्यजना का माध्यम उपन्यास ही क्यों है कविता, नाटक या निरे दार्शनिक प्रबन्ध क्या नहीं? क्याकि परिस्थितियाँ व आधुनिक निरूपण का एक अंग यह भी है कि इन स्थिति का जीवित विस्तार में (इन द फोल्ड') हो दिखाना चाहिए। य मव समस्याएँ और परिस्थितियाँ किम प्रकार जीवन-व्यापार को प्रभावित या निरूपित करती हैं, इनो का अध्ययन होना है और जीवन व्यापार तो उपन्यास का विषय है ही। उपन्यास साहित्याभिव्यजना का सर्वश्रेष्ठ आधुनिक माध्यम है क्यों कि वह एक मिथित या मगठित माध्यम है—न तो काव्य की भाँति 'शुद्ध' और न नाटक की भाँति सीमित। कवि मूलतः अपन लिए लिखता है, नाटककार मूलतः सामाजिक या दार्शनिक के लिए। लेकिन उपन्यासकार एक साथ ही कलाभिव्यजना के कई स्तरों पर विचारण कर सकता है। वह एक साथ ही सबक लिए लिख सकता है, जन माधारण के लिए ("अमुक पठित हुआ या हो रहा है"), दूसरे लेखकों के लिए ("अमुक विषय-वस्तु को मैं तो ऐसे लिया है, आप क्या करते, या रोचकपिपर या सुगंतव क्या करता?") या स्वयं अपने लिए ("हाँ, यह तो दृष्टिकोण हुआ, समस्या का हल क्या है?") एक साथ कई स्तरों पर अभिव्यक्ति आधुनिक उपन्यास का एक मक्षण है। आन्द्रे जीद का 'जाससाज' (ले फ्रो मॉनेयर्स) इम प्रकार व उपन्यास का बहुत रोचक उदाहरण है। रूप विधान की दृष्टि से यह इधर की महत्त्वपूर्ण साहित्यिक कृतियों में स्थान रखता है। एक साहित्यिक माध्यम के रूप में उपन्यास जो विशिष्ट और अद्वितीय अवसर देता है, उस का इम म भरपूर उपयोग किया गया है। एल्डस हक्सले, जॉन दोस पैसोस, चार्ल्स मोरान—पश्चिमी साहित्या में और अनेक उदाहरण दिये जा सकते हैं। एक साथ एकाधिक स्तर पर अभिव्यजना और दो-तीन अलग अलग कानों के निर्वाह के

१. 'बाद बर दु टन बार नेक अनि द होन ब्यादरु बागट ।' — २१० पृ० मार्से

२. 'बा बार पति दु धो इन द टादरेकान भोय टारन ६८ बैरा ना भवे ।'

हिन्दी से एक उदाहरण के रूप में शेखर का नाम लिया जा सकता है। उपन्यास की अच्छाई-बुराई का यहाँ प्रश्न नहीं है, केवल रूप-विधान के एक आधुनिक प्रयोग की बात हो रही है।

यहाँ कदाचित् 'दृष्टिकोण' और 'ढंग' में भेद करना उचित होगा। ऑस्कर वाइल्ड का एक ढंग ('पोज़') था जिसे जीवन के प्रति दृष्टिकोण नहीं कहा जा सकता। कहा जा सकता है कि ढंग एक 'बनावटी दृष्टिकोण' होता है। और उपन्यासकार उसे सभी ग्रहण करता है जब वह जीवन को सतही नज़र से देखकर उसे सुभावने रूप में प्रस्तुत कर के मनुष्य हो जाने वाला हो। लेकिन आधुनिक उपन्यासकार वास्तविक जगत् से कहीं अधिक गहरा सम्पर्क रखता है। उस के लिए दृष्टिकोण मनोरंजन या रोचकता का साधन नहीं बल्कि जीने के लिए एक व्यावहारिक दार्शनिक आधार है। जीवन के लिए ऐसा आधार खोजने को वह एक समस्या और कर्तव्य के रूप में लेता है और गम्भीरतापूर्वक उस समस्या और कर्तव्य का सामना करता है। यही उस की आधुनिक कसौटी है।



प्रेमचन्द और परवर्ती उपन्यास

आज का विदेशी साहित्य पढ़ने वाला भारतीय पाठक आसानी से कह दे सकता है कि प्रेमचन्द महान् उपन्यासकार नहीं हैं और अपने कथन की दृष्टि के लिए प्रेमचन्द के समकालीन और परवर्ती विदेशी उपन्यासकारों के नाम गिना दे सकता है। कहानी के क्षेत्र में तो कुछ लोगों ने हिन्दी में ही ऐसे दस-दम लेखकों की मर्चा बनायी है जो “प्रेमचन्द से कम से कम दग बर्ष जागे हैं।” इस तरह की तुलना करने वाले अपने अहकार अथवा पूर्वग्रह का ही प्रदर्शन करने हैं, जिन साहित्यकारों की तुलना की जानी है उनमें में किसी का भी हित-माधन नहीं करने—न तो प्रमाण पक्ष का, न प्रमेय का। किसी भी साहित्यिक कृति की समीक्षा करने समय सबसे पहले उसे अपने साहित्य और समाज की—अर्थात् उनके समाज की—परिधि में देखना चाहिए। जहाँ के बिना पता नहीं होता, और पाने की पत्तियाँ देखकर हम उस मिट्टी का गुण-दोष पहचान सकते हैं जिस में वह बीजा उत्पन्न हुआ। इस दृष्टि से देखें तो हम जान सकते हैं कि प्रेमचन्द का आविर्भाव हिन्दी साहित्य के लिए कितनी बड़ी घटना है। प्रेमचन्द के पहले का हिन्दी आख्यान-साहित्य आध्यात्म तो है पर आज जिन अंग्रेजी में पिक्कल बहने हैं वह नहीं है। प्रेमचन्द हिन्दी के पहले आधुनिक आख्यान-लेखक हैं—आधुनिक इस अर्थ में कि उन्हें आधुनिकता का, समकालीनता का, अपने समवर्ती समाज-जीवन की अन्त शक्तियों का जीवित बोध है। निस्सन्देह राष्ट्रीयता की चेतना हिन्दी में उनसे पहले भी थी, और बँगला में तो थी ही; लेकिन राष्ट्रीय भावना सामाजिक चेतना का केवल एक अंग है। प्रेमचन्द के उपन्यासों में राष्ट्रीय चेतना है, लेकिन यहाँ जिस बात की चर्चा की जा रही है वह उसमें बड़ी बड़ी चीज है। गणपारी, तिलिन्मी और मालिनो-भटियारिनो के किस्मों में, या पुराने आत्मानों के पुनः मस्करणों से, ‘सेवा गदन’ तक नितनी बड़ी मज्जित है, इस पर थोड़ी देर विचार करने से प्रेमचन्द की देन पर चकित रह जाना पड़ता है।

यह भी प्रेमचन्द की समकालीनता का केवल ऐतिहासिक पहलू है। कहा जा सकता है कि ऐतिहासिक दृष्टि से तो प्रेमचन्द का महत्त्व है, पर इतिहास ‘जीवन गम’ नहीं है, वह अतीत का मन्त्र है। और प्रेमचन्द का साहित्य हमारी साहित्य-परम्परा में स्थान तो रखता है, लेकिन वह एक पिछड़ा हुआ स्थान है, क्योंकि

आज हम उममें आने निकल आए हैं। ऐसा होता तो बड़े सन्तोष की बात होती क्योंकि ऐसा होने से प्रेमचन्द का महत्त्व तो किसी तरह कम न होता, और साथ ही हम अपनी प्रगति पर गर्व भी कर सकते। कालिदास या थोहर्प पुराने हैं, आज कोई उनके ढंग की चीज लिखे तो इसे काल विपर्यय ही मानना होगा, फिर भी यह कहने का माहस कौन करेगा कि कालिदास या थोहर्प के साहित्य का आज महत्त्व नहीं रहा ! किन्तु प्रेमचन्द के उपन्यासों से परवर्ती उपन्यास-साहित्य की तुलना करने पर क्या यह दावा किया जा सकता है कि परवर्ती साहित्य मचमुच प्रेमचन्द से बहुत आगे है ? और अगर बहुत न सही, कुछ भी आगे होने का दावा किया जा सकता है, तो वह ठीक किस अर्थ में ? यह प्रश्न निश्चय ही अन्वेषणीय है, और अध्ययन के बाद कदाचित् इसी परिणाम पर पहुँचना होगा कि ऐसा दावा अगर किया भी जा सकता है तो उसे बहुत-सी शर्तों और मर्यादाओं में देष्टित करके ही।

असल में परवर्ती युग में शिल्प का—तकनीक का—महत्त्व बहुत बढ गया है। शिल्प-शैली की चकाचौध के कारण ही हम कई नयी कृतियों को वह महत्त्व देने लगे हैं जिनके वे वास्तव में पात्र नहीं हैं और जो भविष्य उन्हें नहीं देगा। दूसरी ओर यथार्थवाद के नाम पर प्रगतिवादी आन्दोलन ने जहाँ साहित्यकार की दृष्टि को एक नयी दिशा की ओर मोड़ा वहाँ एक दूसरे परिवृक्ष में उसे हटा भी दिया। अंग्रेजी में कहावत है कि 'पेड़ों के कारण जंगल नहीं दीखता', इसी बात को यों कहना कि 'जंगल के कारण पेड़ नहीं दीखते' किसी नये सत्य का आविष्कार करना नहीं है, केवल घलाघात को स्थानान्तरित कर देना है। सामन्तवालीन साहित्य में अगर उच्च वर्ग के पात्रों का ही यथार्थ वर्णन होता था और इधर लोग केवल एक परिपाटी के सचि में ढली हुई छायाएँ मात्र रह जाती थी, तो आज की आपसी साहित्य-दृष्टि भी कम सङ्कुचित नहीं है अगर उमने भुलुआ घोड़ी और मनुआ खमार को ध्वनि-चरित्र देकर भद्र और उच्चवर्गीय ध्वनियों को पुनले बना दिया है। न ही वह उसका प्रतिकार है, जैसा कि कुछ बाद के लेखकों में देखा जाता है, कि पूरे समाज में एक वर्ग का वास्तविक रूप-चित्र और दूसरे के केवल सचि-ढले पुनले न दिखाकर, समाज के एक बहुत छोटे-में दैशिक वृत्त को—एक 'अंचल' को लेकर उसको पूरा देखा जाए और उस वृत्त के बाहर के समान को छोड़ दिया जाए। फिर वह दैशिक वृत्त चाहे एव' देहानी अंचल का हो, चाहे एक कस्बे का, चाहे महानगर के एक जीर्ण होकर टूटने हुए मुहल्ले का।

या तो एक हृद तक प्रेमचन्द के साहित्य में भी यह दोष है। उनके देहानी, निम्नवर्गीय (या निचले मध्यवर्गीय भी) पात्रों का चित्रण तो सरा और सर्वांगीण सच्चा है, पर शिक्षित मध्यवर्गीय या उच्चवर्गीय पात्रों का चित्रण मतही और अविश्वास्त्य। किन्तु प्रेमचन्द में यह दोष अनुभव की गीमा का दोष है, सङ्कुचित

सहानुभूति, उदारता की कमी, पूर्वेग्रह या इच्छा से उत्पन्न होने वाला नहीं। जबकि इसके प्रतिकूल अधिकांश प्रगतिवादी साहित्य को स्वल्पपूर्वक सन्तु-
 बिन रखी गयी दृष्टि से देखता है। उसका यथार्थ एक मंडित यथार्थ रहा है जिसे
 वह सदैव ही देखना चाहता रहा है क्योंकि वह कुछ खडो को अनदेखी करना
 चाहता है जो उसके मंडान्त्रिक टॉपि में मही नहीं बँटते। जीवन को अधिचन दृष्टि
 और नम्पूर्ण दृष्टि—टु सी लाइफ स्टेडिली एण्ड टु सी इट होल—न उसने बन
 पड़ा है, न उसने चाहा है। प्रेमचन्द का दृष्टिकोण मानववादी था। समाज के वि-
 विभाजन को और उसमें उत्पन्न होन वाले उत्पीड़न और शोषण को वह न देखता
 हो ऐसा नहीं था किन्तु इस बात को वह अनदेखी नहीं कर सकता था, न करना
 चाहता था, कि जन्म, वर्ग या घटना-वृत्त में किसी वर्ग के हितों में सम्बद्ध हो
 जाना सामाजिक जीवन को एक घटना अथवा वास्तविकता है, जब कि मानव
 होना उसके जीवन की ही बुनियादी वास्तविकता है और उन बुनियादी वास्त-
 विकता के माते मानव मान सहानुभूति का पात्र है।

वह मरते हैं कि प्रेमचन्द सामाजिक आदर्शवादी थे। आज के युग में किसी
 का आदर्शवादी कहना एक प्रकार में उसे गाली देना ही है। 'प्रेमाश्रम' के आदर्श
 समाज का और प्रेमाश्रम ही क्या, सेवा-भजन के सेवा-भजन पर ही क्या आज
 के विद्वत् पाठक की प्रशंसा हो सकेगी? इवाला देकर प्रेमचन्द के आदर्शवाद को
 बाल्पनिक और अमर बताया जा ही सकता है। पर उपन्यासकार की समाज-
 परिकल्पना अपर्याप्त भी मान ली जाय तो उसने भर से यह सिद्ध नहीं किया जा
 सकता कि उसके आदर्श में प्राण-शक्ति नहीं है, या कि उसके आदर्शवाद में रच-
 नात्मक सम्भावनाएँ विलकुल नहीं हैं। साधारणतया हम यह नहीं मानेंगे कि
 समाजोन्नति या सुधार ही साहित्यकार का लक्ष्य है या होना चाहिए, परसर्वप्रथम
 लक्ष्य एक बात है और प्रभाव की दिशा दूसरी बात, और यह कहना अमंगल
 न होगा कि प्रेमचन्द के उपन्यासों में रचनात्मक प्रभाव की सम्भावना अधिक है
 क्योंकि प्रेमचन्द का 'आदर्शवाद' मानवता में आगमन रचना है और वह
 आगमन रचनात्मक प्रणालियों में बाँधी जा सकती है।

इन साधारण और व्यापक प्रतिपत्तियों के स्पष्टीकरण के लिए परवर्ती
 उपन्यास-साहित्य में कुछ उदाहरण देना उचित होगा। प्रेमचन्दोत्तर सब उपन्यासों
 की पड़ताल का असम्भव प्रयत्न न करेंगे उन्ही उपन्यासों को सामने रखा जाये
 जिनका उल्लेख सामान्यतः पहले भी हो चुका है (दे० साहित्य-प्रवृत्तियों की सामा-
 जिक पृष्ठभूमि) अणुवनीकरण वर्मा का 'टडे-मेडे राप्ते', उपेन्द्रनाथ अस्त का
 'गिरती दीवारें', दत्ताचन्द्र जोशी का 'निर्दामिन', यशपाल का 'दशमोही', रागेन
 राय का 'धरी', रामचन्द्र निवारी का 'नागर, सरिना और अकाल' तथा
 अमृतलाल नागर का 'बंद और समुद्र'। यह नहीं कि परवर्ती उपन्यासों में केवल

ये महत्त्व के समझे गये हैं, उत्तरेखनीय उपन्यास और भी हैं। लेकिन ऐतिहासिक उपन्यास या अतीत के युगचित्र यहाँ प्रासंगिक नहीं है, समकालीन सामाजिक वस्तु वाले उपन्यास ही यहाँ सामने रखने हैं। इस दृष्टि से जैनेन्द्रकुमार के दो-एक उपन्यास भी लिये जा सकते, पर 'त्यागपत्र' भी अन्ततः व्यक्ति-चित्र है और 'सुनीता' के लिए तो स्वयं लेखक की ओर से ही वास्तविकता का दावा नहीं है—उसके पात्र सामाजिक व्यक्ति नहीं, रचना-सघटित मानव-यन्त्र है जिनके द्वारा लेखक एक उपकल्पित मानसिक सघर्ष को मूर्त रूप देना चाहता है। इनमें लेखक की सफलता सबसे पहले तकनीक की विजय है और उसी सन्दर्भ में इनका अध्ययन विशेष उपयोगी हो सकता है।

उत्प्रेक्षित सभी उपन्यास समकालीन सामाजिक घटना से सम्बन्ध रखते हैं और उसी के द्वारा मानव-जीवन का चित्रण और अध्ययन करते हैं। चार-पाँच वर्ष की अवधि में इतने और इस कोटि के सामाजिक उपन्यासों का प्रकाशन मन्तोष का विषय होगा^१, यद्यपि इनमें से किसी को सर्वथा परिपक्व निर्दोष कला-कृति नहीं माना जा सकता और भरोसे में न्यूनाधिक मात्रा में मिढान्तो और मतवादों का आरोप है—वह एकप्राणता नहीं है जो साहित्यिक कृति में होनी चाहिए।

'टेढ़े-मेढ़े रास्ते' राजनैतिक आन्दोलन के तीन रास्तों के—गांधीवादी, कम्युनिस्ट और आतंकवादी सम्प्रदायों के—अध्ययन के नाम पर वास्तव में राजनैतिक सघर्ष के परिपार्श्व में व्यक्तियों का ही चित्रण है। उस राजनैतिक सघर्ष में लेखक का पूर्वग्रह भी विलकुल स्पष्ट है। दृढ़-चरित्र और शान्तप्रिय ताल्लुकेदार के तीन बेटे तीन पथ चुनते हैं। गांधीवादी पुत्र किसी हद तक लेखक की सहानुभूति पाता है। आतंकवादी का चित्र घटिया रोमानी उपन्यासों जैसा है और बिलकुल ही झूठ हो जाता अगर जहाँ-तहाँ मनोवैज्ञानिक विश्लेषण को पैठ उसमें प्राण नहीं डाल देती। कम्युनिस्ट को तो लेखक ने स्पष्टतया विद्रुप और तिरस्कार का पात्र बनाया है और उसके साथ लेखक के वर्तमान में उतनी ही 'सच्चाई' है जितनी की सरकार के विद्रुपक की पटापट वजने वाली चमड़े की लाठी की मार में होती है। तीन पथियों में कोई भी यथार्थ और सामाजिक मानव-चरित्र नहीं है, न उनके द्वारा तय किये गए टेढ़े-मेढ़े रास्ते ही वास्तविक, यथार्थ और विश्वास्य हैं। उपन्यास का सबसे अधिक विश्वास्य और खरा चित्र ताल्लुकेदार का ही है और उसके बाद गाँव के बूढ़े भगडू का। और इसका कारण यही है कि इन्हीं दो पात्रों को लेखक को मानवीय महानुभूति मिली है, इन्हीं के मन को उसने सवेदना के सहारे समझा और ग्रहण किया है। निस्सन्देह उपन्यास रोचक है और लेखक

१. इस निबन्ध में स्वयं-व्य-युग के उपन्यासों की चर्चा नहीं की गई है, स्वयं-व्य-युग-प्रति से पहले प्रकाशित उपन्यासों पर ही विचार किया गया है।

की प्रतिज्ञा की सीमाओं को समझ लेने के बाद उपन्यास के बीड़मपन पर हमें मक्कना भी सम्भव है। लेकिन क्या यह उपन्यास मर्यादावादी है?—इस प्रश्न का उत्तर खोजने चलने पर और भी प्रश्न ही हाथ आते हैं: क्या उपन्यास का समाज हमारा समाज है? या कि कोई भी मानव समाज है? क्या उसके पास हमारे समाज के मानव-पान हैं? संक्षेप में—क्या उनकी वस्तु समकालीन और अयोग्य है, मिनिफिकेण्ट है?

इसकी तुलना में 'गिरती दीवार' वहीं अधिक सच्ची और दयायें है। उनका मंच बहुत सजुचित है यद्यपि उनकी दृष्टि भी सजुचित अपेक्षाक्षेत्र दृष्टि है और जीवन के प्रसार और वृद्धि को नहीं देखती। जिस तरह मूर्ति पर चलता हुआ रीटा उसकी रचना की एक-एक वारीकी और मनुष्य के धुरदुरेपन को देखता है लेकिन मूर्ति को नहीं देख सकता और उसके रूप की तो कल्पना ही नहीं कर सकता, उम्मी तरह 'गिरती दीवार' का लगव उसके नायक के साथ आत्ममात्र होकर उस परिपादक का नहीं देखता जिसमें कि नायक एक स्वल्प इकार-भर है। उपन्यास में वही-वही बहुत ही मार्मिक चित्रण है, और वही-वही दृष्टि के सूक्ष्म आविष्कार के कारण कोई स्थान अथवा पात्र अत्यन्त सजीव होकर उभर आया है। लेखक की ठोस सामाजिक दृष्टि के कारण जहाँ-तहाँ पैनी और चुभती हुई उभिनयाँ मिलती हैं जिनकी दाद देनी पड़ती है। किन्तु कुलमिलाकर उपन्यास पूरे समाज का एक सघटित चित्र नहीं देता। इतना ही नहीं, उपन्यास के नाम में जो अनुमान होना है, वस्तु के सहारे पाठक समाज की गिरती हुई दीवारों की ओर कल्पना करता है, उसे स्वयं लेखक उपन्यास के अन्त में झुटका देता है। छ मी पृष्ठ पढ़कर अन्त में यह निष्कर्ष निकलता देखकर बड़ी निराशा होती है कि उपन्यास की दीवारें मानव-समाज की दीवारें नहीं, पजाबी निम्न भद्र-वर्ग की भी दीवारें नहीं, केवल यौन-जुटा की दीवारें हैं। अमल में उपन्यास में पैलायी गयी वस्तु के आन्तरिक महत्त्व और अर्थ को लेकर स्वयं पूरी तरह ग्रहण नहीं कर सका, पाठकों को ग्रहण कराने की बात तो दूर रही। 'गिरती दीवारें' में जितनी वस्तु है, वह पजाब के हिन्दू निम्न भद्र-वर्गीय जीवन के ओदेपन का सर्वांगीण विश्र उपस्थित करने के लिए काफी है और लेखक में अगर पसारा फैलाने और समेटने का सामर्थ्य होता तो यह पुस्तक यियोटोर ट्रादजर को 'अमेरिकन ट्रेजेडी' का उत्तर भारतीय प्रतिकृति हो सकती। लेकिन लेखक एक तो सार-सार प्रसंगान्तर में पड़ गया है, इस या उन पात्र पर दो चार छंदे कमरे के हरेक लाभ में पड़ गया है, या फिर निम्न भद्र वर्ग की बहुमूर्ती आवाधाओं में से केवल एक के—यौन-नृत्ति की आवाधा के—और उसके सपन में उत्पन्न होने वाले चिंतारों के साथ उलझा रह गया है। निम्नदेह यह सपन जिन वर्जनाओं के कारण होता है उन वर्जनाओं का आधार समकालीन आधार की मर्यादाएँ ही होती हैं और ये मर्यादाएँ तत्वा-

खीन सामाजिक जीवन की उपज होती हैं। इमलिए वर्जनाओं में हम तत्कालीन समाज-स्थिति को भी समझ सकते हैं। लेकिन इस द्रविड प्राणायाम के लिए पाठक क्यों तैयार हो ? उपन्यासकार का आवाज बम वह स्वयं क्यों करे ?

इलाचन्द्र जोशी का 'निर्वाणित' भी अन्ततोगत्वा व्यक्ति-चरित्र का उपन्यास है। एक ही व्यक्ति, और वह भी ऐसा व्यक्ति जिसका व्यक्तित्व अनेक मानसिक कामज वर्जनाओं में कुठित और विघटित हो गया है, उपन्यास का केन्द्र है। उस व्यक्ति को भेदक की सहानुभूति तो मिली है लेकिन पाठक की सहानुभूति इसलिए नहीं मिलती कि उसकी अवधारण जस्थिगता के साथ पाठक नहीं चल सकता। उपन्यास की एक यह विशेषता जरूर है कि हिन्दी में एकमात्र इस उपन्यास में एटम बम के आविष्कार की महत्ता और उसका दूरग्यापी सम्भावनाओं पर जोर दिया गया है। इतना ही नहीं, उपन्यास के घटना-क्रम में यह आविष्कार एक धुरी का काम करता जान पड़ता है। लेकिन वास्तव में चरित्र-नायक पहले ही जिम सम्पूर्ण पराजय और कुठिलावस्था तक पहुँच चुका है, उमी को पाठक पर अभिव्यक्त कर देने के लिए एटम बम निमित्त बना लिया गया है। अगर मानव की उन्नति पर चरित्र-नायक का विश्वास पहले ही टूटा हुआ न होता—(वास्तव में अहंकारी नायक का मानस में विश्वास अभी रहा ही नहीं और घटना-चक्र से जो कुठित हुआ वह केवल उमका आत्मविश्वास है)—तो एटम बम की घटना उसे तोड़ देने के लिए काफी न होती। जिन्हे मानवता पर विश्वास रहा उन्हें आज भी है, और यह नहीं कहा जा सकता कि वे सब मूर्ख हैं और एटम बम की महत्ता से परिचित नहीं हैं।

यह न समझा जाए कि यहाँ मानवता नाम की किसी रहस्यपूर्ण सत्ता की दुहाई दी जा रही है। हम तो मानते हैं कि अगर कोई नया रहस्यपूर्ण सत्य आविर्भूत होता है तो वह पहले व्यक्ति-चेतना के माध्यम से ही प्रकाश में आता है। समाज, समष्टि, मानवता—वे भी जटिल और परिवर्तनशील तथ्य हैं और वैज्ञानिक अन्वेषण की उपयुक्त सामग्री है, हमारे विकास-पथ की दिशा उनके अध्ययन से सूचित और निर्दिष्ट भी होती है। लेकिन उस पथ पर बढ़ते हुए पूर्व-निर्दिष्ट अथवा विज्ञान के सहारे अनुमेय, उन्नाति से अलग जो कुछ भी होता है वह व्यक्ति की देन है। अर्थात् समष्टि की तरह व्यक्ति भी बहुत दूर तक पूर्व-निर्देश्य और अनुमेय है, लेकिन उसमें आगे, जब हम अनुमेय और रहस्यमय के क्षेत्र में प्रवेश करते हैं, तब यहाँ व्यक्ति का ही महत्व होता है। इस दृष्टि से कम-से-कम इलाचन्द्र जोशी को इसलिए दोष नहीं दिया जा सकता कि वह व्यक्ति की रहस्यमयता को इतना महत्व देते हैं, वह असलोच्य है इसलिए कि वह सामाजिक परिपार्श्व को और उसमें क्रियाशील जानी हुई और पूर्वानुमेय शक्तियों को उचित महत्व नहीं देते। व्यक्ति महान् है तो इसलिए नहीं कि वह सर्वथा अनुमेय,

स्वच्छन्द और अनियमित है, वरन् इसलिये कि वह एक अनुमेय और नियमित सामाजिक परिपाद्वं में रहता हुआ भी उसे परिवर्तित करता है और नयी दिगाएँ तथा नयी गति दे सकता है। परिपाद्वं के साथ उसने अन्योन्याश्रय को न देकर व्यक्ति को ऐसी आकाश-बेल मानना है जो कि अपने आधार को मार ही सकती है, और कुछ नहीं कर सकती। ऐसी कल्पना का परिणाम सम्पूर्ण पराजय और निराशावाद ही हो सकता है। और वास्तव में इसाचन्द्र जी के उपन्यास में यही परिणाम झूठ भी है। नन्यासी से 'निर्बोधित तब का विकास इसे सूचित करता है।

रचना की दृष्टि में यगपाव का 'दशदोही' इन उपन्यासों में सबसे अच्छा है, यद्यपि उसकी कथा भारत में अफगानिस्तान जाती है और फिर लौटती है और विदेश का वर्णन उतना सम्यक् और जीवन् नहीं है जितना कि भारत का। यगपाव एक प्रौढ़ कुशल और अध्वन्यायी शिल्पी हैं और इसी शिल्प के सहारे उन्होंने एक रोचक और पठनीय उपन्यास प्रस्तुत किया है। शिल्प और तकनीक पर अपने अधिकार को वह अधिकाधिक राजनैतिक अथवा मंडलान्त्रिक प्रतिपत्तियों में लगा रहे हैं, इस पर कुछ पाठकों को खेद हो सकता है, पर अधिमस्य पाठक जो उपन्यास में सबसे पहल एक सुषड रोचकता चाहते हैं, वे इस बात को अनदेखी भी कर सकते हैं।

रागेय राघव के उपन्यास 'धरौदे' में प्रतिभा के भी जोर अपरिपक्वता के भी स्पष्ट लक्षण हैं। नेत्रक के अनुभव किया है कि मानवीय उद्योग एवं महत्तर परिपाद्वं में होता है जिन पर उसका अधिकार नहीं है, और इस अनुभव का जानना पाठकों को देने की उसने पूरी चेष्टा की है। किन्तु जहाँ प्रतिभा ग्रहण-शक्ति और भूमि देती है, वहाँ परिपक्वता अनावश्यक के परित्याग का निर्ममत्व भी देती है, वह निर्ममत्व रागेय राघव में नहीं है। कवि के विद्यार्थी-विद्यार्थि-नियों के अधिकार ज्ञान और वय सन्निधान की अस्पष्ट लालनाओं पर आधारित घात-विवाद विस्तृत अनावश्यक है और उपन्यास की शक्ति को क्षीण करता है। धृति मिलाकर कहना पड़ता है कि 'धरौदे' का महत्त्व उसकी उपलब्धि में नहीं, अगमिष्यन् उपलब्धियों की सम्भावना में है।

'नागर, मग्नि और अकार' तथा 'महाकाव' दोनों की वस्तु वर्णन के अकार में ली गयी है। दोनों खरे यथार्थ चित्र हैं। नागर के चित्रण में अधिक वारोंकी और शक्ति है। उपकरण और सामग्री का उपयोग करने का उनका दग भी अधिक आधुनिक है। तकनीक की दृष्टि में इन दो उपन्यासों की तुलना उप-योग्य है। रामचन्द्र निवारी का तकनीक प्रेमचन्द के निकटतर है; यद्यपि अपने समय के उपन्यासकारों में इन दृष्टि में वही प्रेमचन्द के सबसे निकट माने जायेंगे। 'महाकाव' के नेत्रक का चित्रण सर्वथा निम्न प्रकार का है। निवारी जी के सामने

और प्रेमचन्द के सामने—मानवता का, मानवीय उद्योगों का एक ढाँचा रहता है जिसमें व्यक्ति का उद्योग बाँध दिया जाता है। फलतः अमुक एक और अमुक दूसरे व्यक्ति की विशेषता और रोचकता इसमें रह जाती है कि दोनों एक साधारण मानव से किम हद तक भिन्न हैं। किन्तु नागर जी के सामने जैसा कोई ढाँचा नहीं रहता। वह प्राकृतिक शक्तियों से तार्डिन और प्रतारिन व्यक्तियों का एक के बाद एक चित्र उपस्थित करने चलते हैं और इन चित्रों में मानवता का सम्पूर्ण चित्र तैयार करने का काम पाठक पर छोड़ देते हैं। उनका प्रकृतवादो चित्रण तत्काल प्रभाव डालता है लेकिन चित्रों के समूह में मानवता का जो रूप हमारे सामने आता है वह भूतन एक भवारात्मक रूप है। फलतः व्यक्तियों की बहुलता और रसीनियाँ ही मानवता के सम्पूर्ण चित्रण से बाधक होनी हैं और लेखक के उद्देश्य को असफल कर देती हैं। पाठक पृथक् है, 'अगर यह सच है कि अकाल की दुर्घटना वास्तव में बहुत बड़ी दुर्घटना है किन्तु मानवीय इतिहास में केवल एक घटना है—वास्तव में मानव को इस तरह आमूल पतित कर दे सकती है तो फिर मानव का महत्त्व क्या है और मानवता की रक्षा की चिन्ता हमें क्यों हो? परिस्थिति मानव को तोड़ती है या बनाती है, यह ठीक है, लेकिन अगर सत्य केवल इनका ही होना तो हम मानवता के लिए अधिक ध्यस्त न हों, क्योंकि परिस्थिति ही सब-कुछ हो जाती। क्योंकि ऐसे व्यक्ति हैं और होते हैं जो कि बनने और टूटने के नियमों के अधीन होकर भी पूर्णतया परिस्थिति-संचालित नहीं हो जाते, इसीलिए हम मानवता के भविष्य के बारे में आशावादी हो सकते हैं। व्यक्ति के महत्त्व के बारे में ऊपर जो कुछ कहा गया वह यहाँ प्रासंगिक है। इस दृष्टि से तिवारी जी का उपन्यास अधिक सन्तोषप्रद है। उसमें मानवों की बानना, लोलुपता और नीचता की पृष्ठभूमि पर मानव के ही साहस और उद्योग का—भले ही अकिंचन और असफल उद्योग का—चित्र वेग किया गया है।

अपने समय के कुछ-एक उपन्यासों की इस समीक्षा में अति संक्षेप के कारण अलग-अलग उपन्यासों के साथ न्याय नहीं हो सका है, और समीक्षाओं भी एकांगी और अधूरी हैं; कदाचित् अपेक्षा से अधिक बेमुरब्बत भी है। पर समकालीनों की आलोचना में यह स्वाभाविक होने के नाते क्षम्य है, और यों भी दो अतिथों में से कम आपत्जनक अति है।

तो हम देखते हैं कि जहाँ तक मानवीय सहानुभूति का—लेखक-मानव की विश्व-मानव के साथ एकात्मता का—प्रश्न है, प्रेमचन्द इस बात में आगे थे। उनकी दृष्टि अधिक उदार थी, इतर मानवों के साथ उनकी संवेदना का मूल अधिक मजबूत और स्पन्दनशील था। डी० एच० लारेंस ने अपने समय के एक नव-ययार्थवादी उपन्यास की भूमिका में उसके लेखक का अनुमोदन करते हुए कहा था, 'आधुनिक सफाई—मैनिटेज—की जड़ में यह बात है कि मानव को मानव

की वृत्ति अनहो हो गयी है। बहुधा मानव ज्ञान की उन्नति और नुस्खार की प्रवेष्टा में भी मानव में प्रेम नहीं। मानव के प्रति अवहेलना या घृणा की भावना काम करती है। बुद्धिवादी व निष्पक्ष यह खतरा मना बना रहता है कि उन की मानवीय संवेदना का ग्योन बही मूल न आज मानव के निरुत्सुकता दर्द एक स्त्री अनु-वस्था का ही रूप न लें। प्रेमचन्द की ओर हमारी दृष्टि में ऐसा ही अन्तर आता गया है। प्रेमचन्द का मानवता में प्रेम धा हम अधि-म-अधिक मानवता की प्रगति मान चाहते हैं।

आख्यान-साहित्य को हमने प्रेमचन्द में आगे बढ़ाया है, लेकिन मुख्यतः गिल्फ की दिशा में। हम ज्यादा नाराई नाये हैं—क्योंकि 'मानव को मानव की वृत्ति नापसन्द है।' साहित्यप्रकार की संवेदना का, मानवीय चेतना को, हमने अधिक विकसित या प्रभावित नहीं किया है। यह एक कारण है—और यह पर्याप्त कारण है—कि प्रेमचन्द का आख्यान-साहित्य अब भी एक आदर्श का काम दे सकता है—मार्गदर्शन कर सकता है। प्रेमचन्द को हम पीछे छोड़ आये, यह दावा सार्थक उनी दिन होगा जिस दिन उसमें बड़ी मानवीय संवेदना हमारे बीच प्रगट हो। उसके बाद ही हम कह सकेंगे कि प्रेमचन्द का महत्त्व ऐतिहासिक महत्त्व है। तब तक वह हमारे बीच में हैं, पुगने पड़कर भी समर्थ हैं, साहित्य-सम्पदा में सुरक्षणीय हैं और उनमें हम शिखा ग्रहण करनी चाहिए।

कहानी : पृष्ठभूमि

अपने शैशव-काल से ही हम कहानियाँ सुनना आरम्भ कर देते हैं—दादियों से, माँओं से, घर की बड़ी-बूढ़ियों से; कभी-कभी आयु में कुछ ही बड़े सगियों से। 'नानी की कहानी' सुहावरा ही हो गया है, क्यों कि कहानी के साथ हमारा पहला मानसिक सम्बन्ध ऐसे ही किसी निमित्त से होता है। इतना ही नहीं, शैशव-काल में सुनी हुई कहानियाँ हमारी कल्पना और हमारे कौतूहल को जैसे उकसाती हैं, उनका हमारे व्यक्तित्व के निर्माण और विकास पर स्थायी प्रभाव पड़ता है, यहाँ तक कि यह भी कहा जा सकता है कि हम बचपन में जैसी कहानियाँ सुनते हैं, बड़े होकर वैसे ही हो जाते हैं।

और कहानी किसी वर्ग या जाति या देश-काल की सीमाओं से बँधी नहीं है। सभी वर्गों और जातियों में कहानी कही और सुनी जाती है, हाँ, स्थान, शिखा, मानसिक परिपक्वता और सामाजिक वातावरण आदि में कहानी का ढंग प्रभावित होता है।

जिस रूप में कल्पना का विकास होता है, उसमें बालक कहानियाँ सुनते ही नहीं, कहते भी है, और थाता न हो तो स्वयं अपने-आप से कहते हैं। बच्चों का टीणें हाँकिना या बड़ी-बड़ी बातें बनाना भी कहानी कहने का एक रूप है और बच्चों के व्यक्तित्व के विकास का एक स्राण। बहुधा कहानी का नायक या प्रमुख पात्र बच्चा स्वयं होता है, कभी यह स्थान किसी प्रियजन को, या किसी ऐसे व्यक्ति को जिसका प्रभाव उस समय गहरा हाँ, मिल जाता है। बच्चों की अपने से कहीं हुई हर कहानी उनकी किसी समस्या का हल करती है, या विरोधी अनुभवों या प्रभावों में सन्तुलन और सामंजस्य पाने का प्रयत्न करती है। बच्चों की गड़ी हुई कहानियों से हम उनके चरित्र के विषयों को समझ सकते हैं, और वस्तु-स्थिति—घटना, समाज, घरेलू जीवन, व्यक्तिगत अनुभव आदि—के प्रभावों को ग्रहण करने की उनकी योग्यता और प्रणालियों का अध्ययन कर सकते हैं। इसी प्रकार हम किसी जाति या वर्ग की कहानियों के अध्ययन से उनके मानसिक गठन को समझ सकते हैं—विशेषकर कम शिक्षित जातियों के, जिनकी मन-प्रवृत्तियाँ बहुत कुछ बच्चों के ही समान होती हैं। लोक-साहित्य के इस अंग का अध्ययन ऐसी जानियों या वर्गों की आशा-आवासाओं, आदर्शों और प्रतिमानों को समझने

के लिए अत्यन्त मूल्यवान् होता है—उनकी सवेदना से सम्पर्क स्थापित करने के लिए तो अनिवार्य ही होता है।

इससे यह तो स्पष्ट हो जाना चाहिए कि कहानी मानव-मनाज के आदिकाल में ही चली आयी है, और ममाज-जीवन में उसका महत्त्वपूर्ण स्थान रहा है—वे वन मनोरजन या कौतूहल के लिए नहीं, वरन् ममाज के मानसिक मगठन के नुबल, आशा-आकांक्षाओं के माध्यम, और सवेदन-सम्प्रेषण के मवाहर के रूप में।

कहानी की परम्परा

यहाँ कहानी शब्द का प्रयोग एक साधारण अर्थ में किया जा रहा है, जम विशिष्ट अर्थ में नहीं जिसके लिए अंग्रेज़ों में 'शॉर्ट स्टोरी' और भारतीय भाषाओं में 'गल', 'कहानी', 'तपु-कथा' आदि शब्द प्रयुक्त होते हैं। इस साधारण अर्थ में कहानी की परम्परा बड़ी लम्बी है, और भारत में भी उनके आदि-मून प्रागैतिहासिक काल के धुंधलके में लो गए हैं। वैदिक साहित्य मुन्दर, छोटी जीर अत्यन्त प्रभावशाली कहानियों का अमूल्य भडार है, उगनिषदों, ब्राह्मण ग्रन्थों जीर आरण्यकों में भी किननी ही अत्यन्त मामिक कहानियाँ मिलरी पड़ी हैं। कदाचित् समूचे समय जगत् में कहानी प्राचीन भारतीय लोती से ही फैली, इसमें लो मन्देह नहीं कि ईसप की कहानियों जैसी कथाएँ लो समार में दूर-दूर तक पायी जाती हैं, अपने मूल-रूप में सस्कृत के 'हितोषदंश' से ही लो ली गयी थी। पुराण लो आलन्त कथा-गमित हैं। 'महामारत' अवे लो ही इतनी कथाओं का भडार है कि गानधों में लेखकों को प्रेरणा देला रहा है और अभी और शताब्दियों तक देला रहेगा।

बौद्ध साहित्य में जातक-कथाएँ प्रसिद्ध ही हैं, बौद्ध और जैन परम्परा में उदाहरण और दृष्टान्त का बहुत महत्त्व रहा और पद-पद पर कथा में काम लिया गया। परपती जैन साहित्य की कथाएँ लो भारतीय कहानी-परम्परा में बहुत महत्त्वपूर्ण स्थान रखती हैं, और उनका जध्यमन मिद्ध करला है कि यद्यपि जाधुनिक काल में कहानी को यूरोपीय कहानी साहित्य में प्रेरणा मिली और उनका प्रभाव भी पडा, तथापि भारत में कहानी की अपनी एक अटूट परम्परा रही।

सस्कृत साहित्य में 'दृष्टव्या-अरित-मागर', 'द्वात्रिंशत् पुतलिका', 'वैताल-पचविंशति', 'पचनन्त्र', 'दशतुनार-अरित' आदि कथा-ग्रन्थ हैं ही; इनमें अधिक्तर हिन्दी में भी जन्दिन हुए। हिन्दी के आरम्भ-काल की मौलिक कहानियाँ नहीं उपलब्ध होनी, अधिक्तर सस्कृत-साहित्य में अथवा पाणि अथवा अपभ्रग के बौद्ध-जैन साहित्य में अनुवाद ही होने रहे। किन्तु जिन भाषा को आज हम हिन्दी के नाम में जानते हैं, उन भाषा के आरम्भ हो जाने पर भी इस स्थिति में विशेष परिवर्तन नहीं हुआ; उस काल का कहानी-साहित्य भी मुख्यतया अनुवाद है और कभी-कभी रूपान्तर या छाया। बहुत थोड़ी मात्रा में चमत्कारानुप्राणित कहानियाँ-

भर लिखी गई; इस प्रकार की कई कहानियाँ हस्तलिपियों में पायी जाती हैं। विभिन्न सम्पन्न कथा-प्रेमी लिपिक रखकर एक-दूसरे के संग्रहों से हस्तलिखित कथाओं की प्रतिलिपि बनवा लेते होंगे। कभी यह भी होता होगा कि लिपिक एक मुनी हुई कहानी को लिपिबद्ध करता हो। ऐसे भी प्रमाण हैं कि रवि-सम्पन्न भद्र परिवारों में युवकों की शिक्षा के लिए हस्तलिपियों का संग्रह रखा जाता था। उन्नीसवीं शती तक की ऐसी हस्तलिपियाँ पायी जाती हैं, कुछ में ऐसा उल्लेख मिलता है कि वे अमुक ठाढ़ा 'गालियारी भापा' में बिरापी गयी—इन कहानियों को खड़ी बोली की कहानी का विकटतम पुरखा माना जा सकता है। हस्तलिखित कहानी-साहित्य के विषय में विशेष खोज होने पर इस कास के कृतिव पर अधिक प्रकाश पड़ेगा, और हम आधुनिक कहानी का कहानी की प्राचीन परम्परा के साथ सम्बन्ध ठीक-ठीक निरूपित कर सकेंगे।

आधुनिक कहानी : पाश्चात्य परम्परा

हम कह आये कि कहानी तीस-आदि-काल से चली आयी है। पर उसका वह विशिष्ट प्रकार, जिसे आधुनिक काल में 'कहानी' की अभिधा दी जाती है, उनना पुराना नहीं है। एक जागरूक कलाकार द्वारा कौशलपूर्वक रचित कला-वस्तु के रूप में कहानी या गल्प का आविर्भाव लगभग डेढ़ सौ वर्ष पहले हुआ, भारत में यह परम्परा इससे प्रायः आधी होगी और हिन्दी में कुछ और कम। 'जागरूक कलाकार' द्वारा कौशलपूर्वक 'रचित कला-वस्तु' का पूरा अभिप्राय यहाँ समझ लेना चाहिए। 'कृतिकार' के व्यक्ति-वैशिष्ट्य की छाप इसका अनिवार्य अंग था और यह वैशिष्ट्य भाषा का वैशिष्ट्य मात्र नहीं था। अर्थात् आधुनिक 'कहानी' ऐसी विशिष्ट रचना हो गयी थी कि एक कहानी को एक ही कृतिकार कह सकता था। दूसरे किसी के लिखने पर वह कहानी वह न रहती—बल्कि दूसरे किसी का उसे लिखने का प्रश्न ही नहीं हो सकता था। हम चाहे तो इसी को आधुनिक कहानी (शॉर्ट स्टोरी) की कसौटी मान ले सकते हैं। पुराने किसी ऐसे थे कि एक ही विस्मा अनेक रूपों में मुनने को मिला सकता था। अभिप्राय या घटना वहाँ प्रधान थी और उसी अभिप्राय या घटना को दूसरे कथाकार भी ले सकते थे। निस्सन्देह अलग-अलग व्यक्तियों द्वारा कही गयी कहानी का आस्वाद अलग-अलग होता था, फिर भी यह कहा जा सकता था कि यह कहानी भी मूलतः वह कहानी है। आधुनिक कहानी में यह नहीं हो सकता। अभिप्राय या घटना उसमें प्रधान नहीं होती; और एक का अभिप्राय लेकर निखी दूसरी कहानी फिर पहली कहानी बिलकुल नहीं रहती—रह नहीं सकती; और अगर रहती है तो फिर वह 'दूसरी' नहीं है, केवल नकल है।

विदेश में कहानी का यह आधुनिक उत्थान अमेरिका के लेखक एडगर ऐलन

पो (१८०६-४६) न आरम्भ होता है—यन्कि पो द्वारा नैयेनिएल हॉवॉन (१८०४-६४) की कहानियों की प्रथमा से। इन प्रथमा के दौरान कहानी को परिभाषा करते हुए पो ने पूर्व-निर्दिष्ट प्रभाव और एक्जोन्मुगता पर बल दिया; उनके ये मिथान्त आत्र तक कहानीकारों का पथ प्रदर्शन करते आ रहे हैं। पो ने ही पहल-पहल कहानी को 'बला के उच्चतम सिम्बर' के योग्य माना। वह कवि भी था और स्वयं तो अपनी कविता के सामने अपनी कहानियों की उपेक्षा के योग्य मानता था पर उनके कहानी-मन्त्रन्वी मिथान्तों का प्रभाव अमेरिका तक ही सीमित न रहा यन्कि यूरोप पर भी बहुत गहरा पड़ा। फ्रान्स में दोदलेयर ने उसके काव्य, उनकी कहानियाँ और सौन्दर्य-शास्त्र सम्बन्धी उसके मिथान्तों पर लेख लिखे ब्रिटन में स्टीवन्सन और कोनन डॉएल ने उसका अनुकरण किया। पो की कहानियाँ में कुछ व्यंग्य और कुछ सीधी-सोधी प्रेम-कहानियाँ भी हैं, पर जिन कहानियाँ कारण वह प्रसिद्ध हुआ वे प्रसङ्ग, आनन्द, हत्या, रहस्य आदि के विरस लेनार बनती थी और उनका बानावरण उरावना और रोमांचकारी होता था। आधुनिक जन्मनी कहानी और चौकिया जाम्सी का पुरस्कर्ता भी पो ही माना जाता है।

आधुनिक कहानी ने अमेरिका में जन्म लिया, अमेरिका में ही वह पनपी और विरचित हुई। वहाँ के जीवन की रगनी, चपलता, आशाभ्रमता, क्रियाशीलता और द्रुत गति दमनके माध्यम के अधिक अनुकूल थी। फ्रान्सिस ब्रेट हाट्ट (१८१२-१९०२) दूसरे मफल नेबक हुए और ओ० हेनरी (वास्तविक नाम विलियम मिडनी पाट्टर, १८८२-१९१०) तक आकर अमेरिकी कहानी अपने उत्कर्ष पर पहुँच गयी। ब्रेट हाट्ट ने नयी जमीन तोड़ने वाले साहित्यिक मजदूरों के जीवन का वर्णन किया, रुखे बहिरग के भीतर छिपी हुई कोमलता या सरसता उसका प्रिय विषय था। ओ० हेनरी ने नागरिक जीवन के सुन्दर और गतिमय चित्र उपस्थित किये। घटना के अप्रत्याशित घुमाव, एक विशेष प्रकार की कटुता और व्यंग्य हेनरी की धिनिष्टताएँ हैं। अमेरिका में कहानी अब भी एक सजीव और विकासशील माध्यम है, यद्यपि पत्र-पत्रिकाओं में ढर्रे पर चलने वाला कहानियों की भरमार होती है। जॉर्ज हेमिंग्वे (१८९९-१९६१), विलियम फॉक्नर (१८९७-१९६२), स्कॉट फिट्जजेराल्ड (१८९६-१९४०), वेंयरीन ऐन पोटर (ज० १८९०), जान स्टायनबेक (ज० १९०२), विलियम सारोयान (ज० १९०८) प्रभृति नेहरू आधुनिक अमेरिकी कहानी के उज्ज्वल नाम हैं।

अमेरिका से यह कला-रूप फ्रान्स में फैला। वहाँ के बौद्धिक बानावरण में, जिनके पीछे क्याओ और व्याख्यातियों की लम्बी परम्परा भी थी, वह बड़ी जल्दी पनपा, और शीघ्र ही उसने व्यंग्य-शैली के एक महान् बानावार को जन्म दिया। गॉट मोपाना (१८५०-९३) की कहानियाँ अपने कटाव, शब्द-मयम और

दमक के लिए अद्वितीय हैं। उसने पात्र साधारण होते हैं, एक निष्कम्प बठोरता के साथ वह उन्हें एक अनिवार्य निष्पत्ति की ओर ले जाता है जो प्रायः अप्रीतिकर होती है। उसका निर्भय और सीधा व्यंग्य, मानव की नैतिक दुर्बलता के प्रति उसका निर्मोह उल्लेख है।

फ्रांसीसी कहानी के विकास में और भी कई नाम अपना गौरवपूर्ण स्थान ग्रहण हैं; पर इनमें अधिकतर ऐसे लेखकों के नाम हैं जिन्होंने मुख्यतया उपन्यासकार के रूप में ही कीर्ति उपार्जन की, यद्यपि बहुत अछूती कहानियाँ भी लिखीं। पतंगद्वार (१८२१-८०), एमील डोला (१८४०-१९०२), अनातोले फ्रान्स (फ्रान्स्वा नाम जाक अनातोले फीवो, १८४४-१९२४), फ्रांस्वा मरियान (ज० १८८४), आन्द्रे जीद (१८६९-१९५१), आल्बेयर काम्यु (१९१३-६०) इसी श्रेणी में आते हैं। जा जिरौद (१८८२-१९४४) और ज्याँ पाल सार्त्र (ज० १९०५) का नाम भी कहानीकारों में लिया जा सकता है यद्यपि दोनों की कीर्ति का आधार नाटक ही अधिक है।

उन्नीसवीं शती के अन्तिम दिनों में कहानी ब्रिटेन में भी बहुत लोकप्रिय हुई, और तब से कई प्रसिद्ध लेखकों ने इसे अपनाया, जिनमें रविर्त लुई स्टीवन्सन (१८५०-९४), अँस्वर बाइन्ड (१८५४-१९००), आर्थर कोनन डॉएल (१८५९-१९३०), एडवार्ड रिडिंग (१८६५-१९३६), हर्बर्ट जार्ज वेल्स (१८६६-१९४६), जॉन गाल्सवर्थी (१८६७-१९३३), डी० एच० लॉरेन्स (१८८५-१९३०) और शमरनेट मोहम (१८७४-१९६५) उल्लेखनीय हैं।

रूसी साहित्य में कहानी ने विशेष उन्नति की। इसी कहानी ने कई प्रकार अपनाये, और कम-से-कम एक ऐसा कहानीकार उत्पन्न किया जो दुनिया में अपना स्थान नहीं रखता। एन्तोन चेखव (१८६०-१९०४) की कहानियों की विशेषता है बहुत छोटी-छोटी, मगण्य घटनाओं के टुकड़े चरित्र का गूढ़म उद्घाटन। 'प्रभाव के लिए प्रभाव' के बदले 'जीवन के लिए प्रभाव' ही उसका आग्रह था, छोटे-से-छोटे क्षणों में अधिक-से-अधिक जीवन भरना उसका आदर्श। कौनो गहराई और वारीकी, वसा बरसाव और अरुण-सयम बहुत कम लेखकों में पाया जाता है। चेखव ने अपने देश के बाहर भी कई लेखकों को प्रभावित किया, जिनमें ब्रिटेन की कैथरीन मैसफील्ड (कैथरीन मिडलटन मरी, १८८८-१९२३) उल्लेखनीय है। निकोलाइ गोगोल (१८०९-५२) की कहानियाँ का स्वाद कुछ-कुछ पोर्बो कहानियों-जैसा है। इवान तुर्गेनेव (१८१८-८३) का मजाव, सन्तुलित विषय-वृष्टि और कलात्मक निष्ठा उल्लेख्य है। व्यंग्य और विडम्बना में भी रूसी कहानियों ने विशेष उन्नति की। लेव ताल्स्की (१८२८-१९१०) की कहानियों में नैतिक

मूल्यां के बारे में बुनियादी जिज्ञासा अपनी गहरी छाप छोड़ जाती है, मैक्सिम गोर्की (वास्तविक नाम एलेक्सी पेस्कोव, १८६८-१९३६) की निरोपता उनका सामाजिक यथार्थवाद थी। हमी लेखक भी प्रधानतः उपन्यासकार थे, पर उनकी कहानियों की गहरी छाप ससार के कहानी-साहित्य पर पड़ी।

आधुनिक कहानी के श्रेष्ठ लेखक में मुगठित घटना-क्रम, प्रभावोत्पादक स्थिति अथवा मरल स्पष्ट चित्र के लिए विशेष आग्रह नहीं है। जीवन की एक द्रुत भाँकी स्वभाव, चरित्र या मन स्थिति को सहसा आनोक्ति कर देने वाला कोई क्षण—इन्हीं ही आधुनिक कहानी-लेखन चुनता है। बहुत कुछ इसका कारण मनो-विज्ञान की प्रगति है। मनोविश्लेषण ने जहाँ एक ओर हमें दिखाया है कि मानव-मन कितना जटिल है और उनके कर्म की अन्त प्रेरणाएँ कितनी उलझी हुई हो सकती हैं उसमें चेतन और अवचेतन का असांभज्य उसके कार्यों को कितना दुर्बोध और रहस्यमय बना सकता है, वहाँ दूसरी ओर उमी विज्ञान ने हमें एक ऐसी पद्धति भी दी है जिसके गहारे हम छोटे-छोटे सचेता के द्वारा उस छिपे हुए सपने का समझ सकें और व्यक्तित्व के उलझे हुए सूत्रों को सुलझ सकें। अवचेतन मन और उसकी प्रक्रिया के हमारे ज्ञान के कारण भीतरी और बाहरी जगत् की निनाजन रेखा प्रायः मिट-सी गयी है, आज का लेखक रूप से गहरे जाकर मनुष्य की उस गूँज तक पहुँचना चाहता है जो पाठक के जीवन की सम्पन्नतर बना-येगी। निरी तर्क-संगति या विषयगत पूर्वापरता का स्थान एक आन्तरिक यथार्थता ने रखा है जो जीवन के गहनतम स्तर की सच्चाई को पकड़ पा सके। इस प्रकार मनाविज्ञान ने हम नयी गहरी दृष्टि दी है जिसने आधुनिक कहानी-लेखक भरपूर लाभ उठाता है।

मनोविज्ञान में ही नहीं, अन्य विज्ञानों की प्रगति में भी आधुनिक कहानी-कार ने लाभ उठाया है। कहानी की वस्तु पर भी इन विज्ञानों का प्रभाव पड़ा है और शैली पर भी। पदार्थ-विज्ञान के आविष्कारों को लेकर एच० जी० वेल्स ने जो कौतूहलोत्पादक और विचारोत्तेजक कहानियाँ लिखी, वे इसका उदाहरण हैं।

आधुनिक कहानी . हिन्दी

हिन्दी में आधुनिक कहानी की सीधी परम्परा बीसवीं शताब्दी में पूर्व नहीं जाती। प्राचीन कथा-साहित्य में वह सम्बद्ध है अवश्य, पर उसके इन रूप का विज्ञान उस व्यापक पुनरुत्थान का ही पक्ष है जो उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम दिनों और बीसवीं के पहले दशक में भारतीय जीवन के हर जग को प्रभावित करने लगा। और मानना होगा कि इसे पाश्चात्य साहित्य से बहुत प्रेरणा मिली—रुद्र भी सीधे और कुछ मात्रा में छनकर, क्योंकि अंग्रेजों और अफ़ग़ानों के साथ

कलकत्ता के प्राचीनतर परिचय के कारण विदेशी प्रभाव प्रायः सभी पहले बंगला में प्रकट होते रहे ।

देवकीनन्दन खत्री (१८६१-१९१३) की 'चन्द्रकान्ता' और 'चन्द्रकान्ता-सन्तति' जैसी रचनाएँ बहुत लोकप्रिय हुईं, किशोरीलाल गोस्वामी (१८६५-१९३२) ने भी लगभग उसी समय कई उन्न्यास लिखे । इन्हीं दिनों गोपालराम गहमरी (१८६६-१९४६) ने 'जामूस' का प्रकाशन आरम्भ किया था, इस पद में बंगला से अनूदित छोटी-छोटी जामूसी कहानियाँ रहती थीं । अनन्तर उन्होंने मौलिक कहानियाँ भी लिखीं । बंगला से और भी कुछ अनुवाद इसी समय के आस-पास हुए । पर इन सबका ऐतिहासिक महत्त्व ही है, उनसे साहित्य का कोई मार्ग नहीं बन पाया ।

आधुनिक कहानी का उदयान वास्तव में इसी शती के पहले दशक में हुआ । इलाहाबाद से 'सरस्वती' और काशी में 'इन्दु' का प्रकाशन आरम्भ हुआ, इन दोनों पत्रिकाओं ने कहानी-साहित्य को बड़ी प्रेरणा दी । 'सरस्वती' में पहले अनूदित कहानियाँ ही छपती रही, पर फिर मौलिक कृतियाँ भी आने लगीं, और 'आधुनिक' कहलाने योग्य पहली सवीनपूर्ण कहानियाँ उन्हीं में प्रकाशित हुईं—विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिक (१८९१-१९४६) की 'रत्ना-बन्धन' (१९१३), चन्द्रधर शर्मा गुलेरी (१८८३-१९२२) की 'उसने कहा था' (१९१५) और प्रेमचन्द (१८८०-१९३६) की 'पंच-परमेश्वर' (१९१६), यद्यपि प्रेमचन्द उन्हीं में हमसे पहले से लिख रहे थे और रचयिता भी पा चुके थे । उधर जयशंकर 'प्रसाद' (१८८६-१९३७) के निर्देशन में 'इन्दु' नयी प्रतिभाओं का निर्माण कर रहा था, और स्वयं 'प्रसाद' कथा-साहित्य को एक नयी दिशा दे रहे थे । उनकी पहली कहानी 'ग्राम' सन् १९११ में 'इन्दु' में छपी; अगले वर्ष पाँच कहानियाँ का संग्रह 'छाया' नाम से प्रकाशित हो गया । इन कहानियों का वस्तु-विन्यास भी और भाषा भी दोनों बंगला से प्रभावित थे, फिर भी 'प्रसाद' की मौलिकता की छाप उन पर स्पष्ट थी । 'इन्दु' के द्वारा ही और भी मौलिक कहानीकार हिन्दी में आये, जिनमें राजा राविकारमण प्रसादसिंह (ज० १८९१), विश्वम्भरनाथ जिज्जा (ज० १९०५) और गंगाप्रसाद श्रीवास्तव (ज० १८९०) उल्लेखनीय हैं ।

उपरोक्त दोनों पत्रिकाओं के अतिरिक्त 'गृहलक्ष्मी' में भी कहानियाँ छपती थी और उसके द्वारा भी लगभग इसी काल में या इनके पीछे-पीछे कुछ और लेखक प्रकाश में आये—चतुरमेन शास्त्री (१८९१-१९६०), रायचरणदाम (ज० १८९२) चंडीप्रसाद 'हृदयेश' (१८९८-१९३६) और 'सुदर्शन' (वास्तविक नाम बदरीनाथ, ज० १८९६) । लेकिन कौशिक, गुलेरी, प्रेमचन्द और 'प्रसाद' ये चारों हिन्दी-कहानी के आरम्भ के मुख्य नाम हैं । गुलेरीजी ने कुल तीन ही

कहानियाँ लिखी, पर उन तीनों में से भी एक ऐसी सर्वांग-सुन्दर रचना हुई कि कोई भी कहानी-संग्रह उसे लिये बिना प्रतिनिधित्व का दावा नहीं कर सकता। अन्य तीनों लेखकों ने कहानियाँ यथेष्ट परिमाण में लिनी और कहानी को एक सुस्पष्ट रूप दे दिया।

‘प्रमाद’ की कहानियोंकी सौती भाव-प्रधान होनी थी और भाषा बान्धव्यो। अधिकतर कहानियों की घटना या तो किसी प्राचीन काल में या अपरिचित देश में स्थित होती थीं निरा कौतूहल या मनोरंजन व भी उन्हें अभीष्ट नहीं था, पर भाव-मत्तों को ही प्राधान्य देते हुए वह उन्हें समकालीन सामाजिक स्थिति के आवेष्टन में नहीं दिखाते थे। कुछ कहानियों में अवश्य बहिरंग हमारे अपने समाज में लिया हुआ है, पर वहाँ भी समकालीन दस्तु केवल एक भाव-मत्त को उद्घाटित करने का सहारा मात्र है, उसका अपना महत्त्व नहीं है। कुछ कहानियों में घटना-बाहुल्य था तो कुछ में घटना का लगभग अभाव होता था और केवल यातावरण या भाषाकथा ही प्रधान होती थी। विशद मुकुन्दार कल्पना, पत्रिका-मय कथोपकथन, आदर्शपूर्ण दार्शनिक प्रवृत्ति—ये उनके कथा-साहित्य की विशेषताएँ हैं, और उनकी भाषा भी इनके अनुरूप गरिमायुक्त है। अनूत भाव-नाओं के आधार पर मूर्त की अभिव्यक्ति भी उनकी भाषा की एक विशेषता है।

प्रेमचन्द मौली, विधान, भाषा और वस्तु सभी दृष्टियों से ‘प्रमाद’ में भिन्न थे। उनकी दृष्टि और प्रवृत्ति भिन्न थी। जातीय गौरव की भावना जहाँ ‘प्रमाद’ को अतीत-गौरव-युगों की ओर ले जाती थी जिनमें उनकी कल्पना स्वच्छन्द विचरण कर गये, वहाँ प्रेमचन्द में वही भावना राष्ट्रीय जाति और राजनैतिक सुधार का उत्साह जगानी थी। समकालीन समाज के वैषम्य और अत्याचारों का विरोध, दमित देशीय समाज के प्रति गहरी सहानुभूति, राष्ट्रीय भावना—ये उनकी कहानियों के विनिष्ट स्वर थे। उनकी भाषा भी इनके अनुरूप सरल और प्रवाहमयी थी; उत्तरप्रदेश के माधवारणसोत-काल की यह भाषा उर्दू का प्रधान विषय थी, शुभ, सुलझी और मुहावरेदार। यातावरण या भाव-प्रधान कहानियों प्रेमचन्द ने बिलगुल नहीं लिखी; उनकी कहानियों में सर्वशक्तिमान् प्रधान होती थी और स्पष्ट घटनाक्रम, नाटकीय कथोपकथन और सुचारुमूलक उद्देश्य उनके आधार होते थे। इस प्रकार जाति-वर्णों की सम्भावनाओं के निम्न क्षेत्र का एक अंग ही उन्होंने चुना था, उन सीमित क्षेत्र में कहानी के विधान (तकनीक) पर उन्हें पूरा अधिकार था। जो उनके मध्यमगीय पात्रों का चित्रण बनी-बनी अन्धभाविक और अव्यक्त भी हो जाना है, कहानियों में उनके पात्रों के चरित्र भी शक्यता और विकासशील न होकर स्थिर होते हैं—कहानी के अन्त में पात्र के जीवन की घटनाओं के विषय में तो हमारा ज्ञान बढ़ता है, पर हम यह नहीं अनुभव करते कि हमारे सामने उनके चरित्र का कुछ नया

उद्घाटन हुआ है और हम उसे अधिक अच्छी तरह जान गये हैं। यह तो और भी कम होता है कि हम उसके चरित्र को विकसित होता हुआ देखते रहे। आज कहानी-कला की दृष्टि से थोड़ा उदाहरण प्रेमचन्द का न दिया जायेगा, यद्यपि अपने क्षेत्र में उनकी कहानियाँ अद्वितीय हैं, और उनकी ज्वलन्त मानवीय सहानुभूति उन्हें उन लेखकों से आगे ले जा रही है जो कला की दृष्टि में अधिक सफल हैं। प्रेमचन्द निस्सन्देह हिन्दी के महान् कहानी-लेखक रहे।

‘प्रसाद’ और प्रेमचन्द अपने समय तक की कहानी की दो मुख्य प्रवृत्तियों के प्रतीक हैं। दोनों का अनुसरण भी हुआ, यद्यपि ‘प्रसाद’ की भावमूलक परम्परा को कम लोगो ने अपनाया, और यथार्थवादी परम्परा जोरो से आगे चली। जो विशेषताएँ प्रेमचन्द में सुन्दरतर अपवा चरम रूप में लक्षित हुईं, वे ही उन काल की कहानियों की विशेषताएँ मान ली जा सकती हैं। समकालीन सामाजिक-कुरी-तियों के सुधार का उत्कट आग्रह, दलित-निधन-दंष्ट्राने के साथ सहानुभूति, राष्ट्रीय जागरण का जोश; और कथा-शिल्प की दृष्टि से घटना का प्राधान्य, इतिवृत्त का एक स्पष्ट आकार। कौशिक की कहानियाँ इसका अपवाद नहीं हैं, और ‘सुदर्शन’ तो सम्पूर्णतया प्रेमचन्द के अनुवर्ती रहे। लेकिन इसके बाद हिन्दी कहानी नूतन गति में नया विस्तार ग्रहण करने लगी, वस्तु और विधान दोनों की दृष्टि से उसने नयी दिशाओं में फैलना आरम्भ किया।

यह नया विकास बिन कारणों से हुआ, इसका कुछ सकेत तो हम पाश्चात्य परम्परा के निरूपण में कर चुके हैं। मनोविज्ञान की उन्नति, और उससे पायी हुई विश्लेषण-पद्धति इसका एक प्रमुख कारण थी। योंही मनोविज्ञान का प्रयोग मानव-जीवन के सभी अंगों या स्तरों को समझने के लिए किया गया, पर स्त्री-पुरुष-सम्बन्धों पर उसने विशेष रूप से ध्यान केन्द्रित कर दिया और परवर्ती कहानी में काम अथवा प्रेम की वासना और उसकी चिकित्सकियों का चित्रण बहुत हुआ। इसी प्रकार समाजशास्त्र के विकास से, और विशेषतया आर्थिक दर्शन के और उसके अन्तर्गत मार्क्सवादी मत की प्रगति से सामाजिक सम्बन्धों पर जो नया प्रकाश पड़ा, और उनके अध्ययन की जो नयी पद्धतियाँ आविर्भूत हुईं, वे भी कहानी में प्रतिबिम्बित हुईं। सापेक्षवाद के व्यापक अर्थों को समझकर साहित्य-कारनैतिक मान्यताओं की नयी पड़ताल करने लगे, और इसमें भी कहानी में एक नयी चीज पैदा हुई। इससे पहले कहानीकार की सहानुभूति स्पष्ट होती थी, क्योंकि उसकी आधारभूत नैतिक मान्यताएँ भी निस्मरण होती थी, लेकिन अब उसके मन में उन मान्यताओं के सम्बन्ध में तरह-तरह की शंकाएँ उठने लगी, और इसलिए व्यक्तिगत, सामाजिक, या अन्य मानवीय सम्बन्धों पर वह उतना स्पष्ट निर्णय देने में हिचकने लगा, उसमें की दृष्टि अधिक व्यापक हुई, महानुभूति अधिक उत्पन्नी हुई; उदासीन बड़ा और निर्णय एक अस्थायी स्थिति अवस्था में छोड़

दिये जाने लगे। साधारणतया कहा जा सकता है कि इस प्रकार कहानी अधिक बौद्धिक हो गयी। इससे एक ओर अव्यवस्था फैलना स्वाभाविक था, और नैतिक मूल्यों को अल्पश्रद्धापूर्वक न स्वीकार करने का विवृत रूप एक प्रकार का अनाचारवाद हो ही सकता है, पर जो लेखक युग के नये विचारों के गम्भीरतर अभिप्राय समझते थे उन्होंने उत्तरदायित्वपूर्वक अपने काल की समस्याओं का सामना किया, और उनकी कहानियों में एक सर्वथा नये प्रकार की बौद्धिकता रहते हुए भी रस अथवा रोचकता की कमी नहीं हुई।

दूसरी ओर इस सशयात्मकता अथवा स्यगिन-निर्णय की स्थिति की प्रतिप्रिया में उपनर मताग्रह का आना भी स्वाभाविक था, विज्ञान की प्रत्येक नयी खोज के मताग्रही भी प्रकट हुए और नयी बौद्धिक कहानी में मतवादों या पद्धतियों का आरोप इस भीमा तक भी पहुँचा कि वे फिर अबौद्धिक हो गयीं—कथाकार का मानसिक खुलापन नहीं रहा और उसकी सहानुभूति बड़ी लीको में पड़ गयी। मनोविज्ञान और अर्थ-दर्शन, दानों के क्षेत्रों में यह अनुदारता सज्जित हुई। हिन्दु विभिन्न प्रवृत्तियों के विवृत रूपों को न देखकर हम उन्नति की परम्परा की ओर ही ध्यान दें, तो कहा जा सकता है कि प्रेमचन्द के बाद कहानी में आश्चर्यजनक प्रगति हुई।

कहानी के रूप-विधान पर भी बाहर के प्रभाव पड़े। विदेशी साहित्यों के अनुवाद का सीधा-भादा प्रभाव पड़ा फातीसी और रूसी कहानियों के अनुवादों से हिन्दी कहानीकार ने नयी वस्तु का समावेश करना तो सीधा ही, विधान की दृष्टि में भी बहुत शिक्षा ग्रहण की। साथ ही फातीसी साहित्य की स्वच्छन्दता से कई ऐसे बन्धन महमा ही टूट गये जो साधारणतया धीरे-धीरे टूटते। लेखक ने एक नयी स्वाधीनता पा ली जिसके लिए वह स्वाभाविक रूप से तैयार नहीं हुआ था, फलतः कहानियों में मान वर्णन और भोकेपन को भी प्रथम मिला।

विदेशी प्रभावा के अनिश्चित बगला का प्रभाव भी उल्लेखनीय है। रवीन्द्रनाथ ठाकुर की कहानियाँ का अनुवाद शती के आरम्भ में ही शुरू हो गया था, पर उनका प्रभाव दूसरे-तीसरे दशक में ही जाकर हुआ। कवि ठाकुर ने जिस तरह उस काल के हिन्दी कवियों पर गहरा प्रभाव डाला, उसी प्रकार कहानीकार ठाकुर ने तत्कालीन कहानी-लेखकों पर। ठाकुर का समकक्ष दूसरा कहानीकार भारतवर्ष में नहीं हुआ, और उनकी कहानियाँ की वस्तु और विधान दोनों का वैविध्य प्रेरणा देने वाला था। शरच्चन्द्र चट्टोपाध्याय का प्रभाव भी उल्लेखनीय है, यद्यपि वह सर्वथा स्वस्थ ही हुआ, ऐसा नहीं कहा जा सकता।

प्रेमचन्द के बाद की प्रगति को मोटो तौर पर चार धाराओं में बाँटा जा सकता है और प्रत्येक का एक-एक प्रतीक लेखक ले लिया जा सकता है।

जैनेन्द्रकुमार (ज० १९०६) ने कहानी के माध्यम के लक्षकीलेपन का पूरा उपयोग किया। घटना की कहानी से बढ़कर चरित्र की कहानियाँ, वातावरण की कहानियाँ, शुद्ध मानसिक ऊहापोह की कहानियाँ उन्होंने लिखी, साथ ही कहानी के पुराने रूपों का भी उन्होंने नये ढंग से उपयोग किया, वार्ता और दृष्टान्त लिखे, माके-तिका और प्रतीकात्मक कहानियाँ लिखी, कहानियों से उपदेश और प्रवचन का काम लिया। कहीं निमंत्रण-निष्ठा से काम लिया तो कहीं वास्तव की उपेक्षा करके मुक्त कल्पना से काम लिया, गायों और विडियों से चर्चें करवायी। दौली की दृष्टि से भी उन्होंने अनेक प्रकार की कहानियाँ लिखी। पत्रों के रूप में, आरम्भ-कथा के रूप में, भवाद के रूप में, स्वामत-भाषण के रूप में, इत्यादि। जैनेन्द्रकुमार की कहानियाँ आश्चर्यजनक विधान-कौशल और हस्त-भाष्य का परिचय देती हैं; और विधान की दृष्टि से उन्होंने हिन्दी-कहानी को जितना आगे बढ़ाया उतना किसी एक अन्य व्यक्ति ने नहीं। स्वयं वह सिल्प के बारे में विलकुल अवोध होने का भाव दर्शाते हैं, वस्तु यह वैसे मामलों में से एक है जिनके बारे में टी० एच० चार्ल्स ने कहा था, 'कहानी का विश्वास करो, कहानीकार का नहीं'। वस्तु की दृष्टि से उनकी दृष्टि मुख्यतया नैतिक प्रश्नों और नीति के बुनियादी मूल्यों में रही है, यद्यपि प्रेम और धामना के सन्दर्भ में नैतिक मानदण्डों की चर्चा करते समय कभी ऐसा भी हो गया है कि आवेगों का मूक्षम वर्णन ही प्रधान हो गया है और नैतिक चिन्तन कहीं भूलकता भी है तो आरोपित-सा जान पड़ता है। कभी-कभी अपने कुछ परवर्तियों को बेधत चौंकाने की प्रवृत्ति का भी उन पर असर हुआ है।

यशपाल (ज० १९०४) मुख्यतया समाजालोचन के कहानीकार हैं। उनकी कहानियों में मनोविश्लेषण बहुत रहता है, और व्यक्ति की कर्म-प्रेरणाओं का विवेचन वह धरावर एक पंने व्यंग्य के साथ करते हैं। अनेक स्थलों पर स्त्री-पुरुष-सम्बन्धों का उनका वर्णन नग्न भी हो जाता है, फिर भी उनका लगाव व्यक्ति के कामों के पीछे लक्षित होने वाली निर्व्यक्तिक सामाजिक शक्तियों से ही है। बरिक्त सामाजिक प्रतिज्ञाओं के चौखटे के भीतर रहने का संकल्प ही (जिनके मूल में बहुधा मतवाद की मूलभूत भी मिल जाती है), उनके मनोविश्लेषण के अथवा यौन विषयों की चर्चा के विस्तार की सीमा बाँध देता है। यशपाल कहानी के कुशल सिल्पी हैं। जैनेन्द्रकुमार का-या विधान-कौशल अथवा उर्वरता उनकी कहानियों में लक्षित नहीं होती; यह किन्हीं कमी का नहीं बल्कि उनकी रचना के विशिष्ट आम्वाद का संकेत है। बलना की उर्वरता द्वारा नहीं, मार्मिक झुटीले व्यंग्य में ही उनकी मूर्त अपना वमर दिखाती है। भाषा को, या यद्य को वह कोई स्वनम महत्त्व नहीं देते।

कहानियों के रूप में 'अज्ञेय' की दृष्टि मुख्यतया व्यक्ति-चरित्र की ओर रही है। व्यक्ति के स्वभाव और कर्म-प्रेरणाओं का मूक्षम विश्लेषण उनकी कहा-

निर्मा में मिलता है। अगर मरुपाल अपने विस्लेषण को सामाजिक दृष्टि के चौड़े में रखकर देखन है, तो 'अज्ञेय' का झुकाव बुनियादी नैतिक मूल्यों की ओर रहता है—बलि आध्यात्मिक मूल्यों की ओर भी। सामाजिक वैषम्य और मरुपाल का चित्रण उनकी कहानियों में होना है, अन्याय के प्रति विद्रोह का स्वर भी कई कहानियाँ में प्रबल है, पर कहा जा सकता है कि 'अज्ञेय' की दृष्टि मूलतः नैतिक की दृष्टि है। सामाजिक मरुपालों के व्यक्तिगत पहलुओं को ही वह अपना विषय बनाते हैं। उनकी कहानियाँ की सरापा अपेक्षा कम होते हुए भी उनमें स्पष्ट विधान की दृष्टि से अनाधारण वैविध्य और गिल्पगत सजाई पायी जाती है। 'अज्ञेय' के गद्य का अपना जगह है, जैसे कि जैनेन्द्र कुमार का भी है। जैनेन्द्र कुमार की भाषा में एक अटपटा मोटापन है जो अनुकूल स्थलों में बड़ा मोहक मालूम होता है, पर यही-वहीं टूटन बेमन हो जाता है और व्यक्ति-वैचित्र्य के कारण बनावटी जान पड़ता है—या सहजता वह कदाचित् ही हाता है। 'अज्ञेय' की भाषा सर्वत्र समत रहती हुई विषय और वस्तु के साथ काफी बदलती रहती है। 'वाक्यमयी' वह नहीं होती पर उसका एक अपना छन्द रहता है, उसमें गद्य की लयमयता के उदाहरण मिल सकते हैं।

नमून के तौर पर इन तीन कहानीकारों के बाद एक और छेन का उल्लेख आवश्यक है साधारण घरतू जीवन के चित्र। हिन्दी कहानी-लेखिकाओं में प्रायः सभी न केवल यह क्षेत्र अपनाया है, यद्यपि कुछ न कौतूहल-पादक या रोमानी वानावरण की मृष्टि को ही मुख्य स्थान दिया है—यथा उपादेयी मित्रा (१८६०-१९६६)। इस क्षेत्र में कोई एक लेखिका इतनी विशिष्ट नहीं है कि उसे अकेले उदाहरण के रूप में उपस्थित किया जा सके। तीव्रता की दृष्टि में चन्द्रनिर्गण मोतरिक्का (ज० १९२०) और परिमाण की दृष्टि में होमवती देवी (१९०६-५०) सबसे अधिक उल्लेख्य हैं। मरुपाली मरुपाल (ज० १९०५) मरुपालमरुपालाञ्जलि है, कमला चौधरी (ज० १९०८) में रंगीनी और विविधता, पर होमवती के घरेलू चित्रों में एक निश्चित अपनापन और समवेदना का महत्त्व प्रबल है जो पाठक को तुरन्त प्रभावित कर लेता है। मरुपाली जीवन के पाठकों और स्वार्थपूर्ण आकाश्यों पर चन्द्रनिर्गण मोतरिक्का गहरी चोट करती हैं जिन्हें पाठक निलमित्रा भी उठे; पर अभी विद्रुप की अनिरञ्जना में यथार्थता का आभास सन्ति हो जाता है और विडम्बना ही हास जानी है।

यहाँ तक कहानी के कुछ मुख्य प्रकारों का ही विचार किया गया है। पर कहानी का विधान उसे क्या अपना इतिहास के स्पष्ट आकार में बहुत दूर ले गया है, और अब कई प्रकार के साहित्य, व्यंग्य-चित्र, मस्मरण आदि भी उसके अन्तर्गत मान जायेंगे। चित्ररत्न में तुलना करें तो कहा जा सकता है कि मरुपाली रंगीन चित्र या गैर ही नहीं, अब स्यात्कम, गायक, गवीर, प्रकाश-छाया के मनेन,

प्रभाव और प्रतीक भी स्वीकृत कला-रूप हो गये हैं। सग्रहों और कहानियों के शीर्षक भी इस प्रवृत्ति के सूचक हैं : 'सीधे-सादे चित्र' (सुभद्राकुमारी चौहान), 'स्मृति की रेखाएँ' (महादेवी वर्मा) आदि ।

कहानी की यह पृष्ठभूमि हमें समकालीन हिन्दी कहानी की देहरी तक ले आती है—अर्थात् लगभग १९५० तक, या चलन का अनुसरण करके कहें तो स्वतन्त्रता-प्राप्ति तक। इसके बाद भी हिन्दी कहानी ने महत्वपूर्ण प्रगति की है, और उस नयी प्रगति में उन कहानीकारों का योग बहुत अधिक नहीं है जिन का ऊपर उल्लेख दिया गया है—वे वास्तव में 'पृष्ठभूमि' में ही खड़े हैं। पर कहानी-क्षेत्र में जो आज हो रहा है, उसमें समझने के लिए ऊपर वर्णित प्रवृत्तियों से ही आरम्भ करना होगा। बल्कि बहुत-सी नयी प्रवृत्तियों का खोत सीधे उनमें मिल जाएगा और कुछ में उन्हीं की चरमावस्थाएँ (और चरम होने के नाम अतिवादी और कभी-कभी विकृत अवस्थाएँ) पहचानी जा सकेंगी।

परवर्ती कहानी के मुख्य आयतों में एक आचलिकता का आयत था। यह यथार्थानुसृतता के आयत का एक पहलू था। जैसे-जैसे यह पहचाना जाने लगा कि प्रेमचन्द के गाँव 'आदर्शकृत' होने के नाते उर्सी हृद तक वास्तविकता से कटे हुए हैं—वैसे-वैसे सम्पूर्ण और गोचर वास्तविकता तक पहुँचने के लिए कहानीकार सामान्य भारतीय गाँव का चित्रण न करके अलग-अलग अञ्चल के गाँवों पर ध्यान केन्द्रित करने लगे। 'नगर के घातावरण में भिन्न गाँव-देहात के घातावरण' का आस्वादन करा देना काफी न रहा, 'अन्य अञ्चलों के गाँव-देहात से विविष्ट एक अञ्चल के गाँव-देहात' को मूर्त किया जाने लगा। जहाँ ये प्रयत्न सिद्ध हुए—यानी जहाँ सम्प्रेषण की योग्यता के साथ पर्याप्त अन्तरंग जानकारी भी थी—वहाँ उन से कहानी-साहित्य को बहुत-कुछ नया मिला, और भाषा की क्षमता भी बढ़ी। जहाँ ये सिद्ध नहीं हुए, वहाँ उनसे एक खलनु सफलता का नया नुस्खा-भर मिला गया, और कुछ नहीं। सफल आचलिक कहानीकारों में एक का नाम लेना हो तो कणीश्वरनाथ 'रेणु' (१९२१) उत्तम उदाहरण है, नुस्खानवीसों का उदाहरण अनावश्यक है।

दूसरा मुख्य आयत तात्कालिक आभ्यन्तर यथार्थ को पकड़ कर उस के द्वारा गोचर यथार्थ से आगे बढ़ने का— गहरे जाने का— था। हमारे यथार्थ-बोध का गहरा सम्बन्ध हमारी यानी गृहीता की तात्कालिक मनोदशा से है—एक ही यथार्थ को हम अलग-अलग मनोदशाओं और भावावस्थाओं में अलग-अलग ढंग से पकड़ते हैं। यह वैचित्र्य भूट नहीं, बल्कि प्रखरतर सत्य है क्योंकि सवेद्य वस्तु के सम्प्रेषण के साथ-साथ सवेदना-सम्पन्न यन्त्र की नैदानिक अवस्था को भी सूचित करता है। इस प्रतिज्ञा से आरम्भ कर के मन स्थिति-प्रधान अथवा 'मूड' की नई

कहानियाँ लिखी गयी। ऐसी कहानी का भी एकमेव उदाहरण देना हो तो निमंत वर्मा (ज० १९२६) का नाम लेना पर्याप्त होगा।

आदर्शिक कहानियों के पीछे यथार्थ का ग्रामोन्मुख आग्रह था, उस की प्रति-प्रिया में नागर पक्ष पर जोर दिया जाना स्वाभाविक था। परवर्ती कहानों की एक प्रमुख प्रवृत्ति यह भी है। इस में सन्देह नहीं कि नगर और कस्बे का जीवन भी सम्पन्न चित्रण का उतना ही पात्र है जितना कि दहात का जीवन। भारत का अधिकांश देहात में रहता है, यह सच होकर भी शहर के चित्रण के विट्ठल कोई तर्क नहीं है, और जैसे प्रस्तुत किया जाए वो उसका जवाब यह ठीक ही होगा कि अभी तक हिन्दी कहानी (यन्त्रि समूचा आधुनिक हिन्दी साहित्य) मध्य और निम्न मध्य वर्ग में बँधी है और इसका प्रतिनिधि गाँव में नहीं, शहर-कस्बे में मिलता है। लेकिन और पाठक दोनों ही जब उस वर्ग में हैं और दोनों की यथार्थ की पूरी पहचान उसी के वृत्त में मर्यादित है, तो क्या न उसी की ओर पूरा ध्यान दिया जाए ?— वहाँ, और वही मात्र तो सवेष्ट है और वही, उतना ही सम्प्रेष्य हो सकता है। प्रतिनियाम में ही सही, नगर और कस्बे के जीवन की ओर ध्यान जाना भी आवश्यक था। इस में भी अच्छी कहानियाँ मिली—और इस का भी अत्याग्रह देखने में आया—जिसका एक रूप नगर में बढार महानगर के जीवन को चित्रित करने का है। वास्तव में भारत में छोटे और बड़े नगर तो हैं, पर कलकत्ता-बम्बई को छोड़ कर उस अर्थ में कोई महानगर है नहीं जिस में आन्दोलन उमड़ी खड़ा करता है—वैरिक्त, लन्दन अथवा न्यूयॉर्क जैसे मेट्रोपोलिस के अर्थ में। यह नहीं कि अकेले कलकत्ता का विशिष्ट स्वाद भी वर्ण्य न होना, पर महानगर के जीवन के नाम पर उसकी विवृतियों का—और वह भी केवल काम-जीवन की विवृतियों का चित्रण बहुत हुआ है। ऐसा चित्रण मानो 'यथार्थ' के पक्षों को पकड़ न पा कर, उस की बीटों का समग्र चित्रण रह गया है। 'शहरी जीवन' के आग्रही गिने-चुने हैं प्रायः सभी ने सफल कहानियाँ भी लिखी हैं और उन में से एक ही नाम चुनना पक्षपात के अभिप्राय का जोगिम उठाना है। पर वर्तमान सम्प्रदाय में एकाधिक नाम देना एक दूसरे प्रकार का पक्षपात हो जायगा, इसलिए केवल मोहन रावदा (ज० १९२५) का नाम लेकर सन्तोष किया जाए।

आदर्शिक आग्रह और प्रत्याग्रह दोनों में सामाजिक यथार्थ की ओर दृष्टि अधिष्ठ रही, यद्यपि शहरी पक्ष में व्यक्ति की टूटन, कुठा और पराजय के विषय प्रस्तुत करने में, कई बार कस्बे-नगर की दृष्टि से प्रभाव पैदा करने वाली सामाजिक दशावस्था में टूटन व्यक्ति-चरित्र पर ही इतना गहकांत भाव से केन्द्रित हुई कि वे व्यक्ति समाज में भव्यता बढे-ने दीखने लगे। 'मूढ' अथवा मनोदशा-मर्यादित यथार्थ का चित्रण करने वाली कहानी तो व्यक्ति-चरित्रों पर केन्द्रित होती ही थी—वर्चस्व विविष्ट व्यक्ति का विविष्ट अवस्थाएँ ही उसका मध्य होती थी।

ऐसी व्यक्तिपरक कहानी का एक और भी उल्लेखनीय रूप सामने आया, जिसमें 'मूड' अथवा मनोभाव में बँधे यथार्थ को नहीं, ध्वनि में बँधे यथार्थ को देखने का प्रयत्न था। अर्थात् उसका आग्रह यथार्थ की इस या उस रंगत को तद्वत् पकड़ने का न होकर, उनकी परिवर्तनशीलता को तद्वत् पकड़ने का था—त्वरित परिवर्तन की त्वरा का आस्वाद भी वह जीवन्त यथार्थ का अंग मानता था। एतादृशत्व से अधिक वह एतत्कालीनता तक पहुँचना चाहता था—ऐसी एतत्कालीनता तक, जो कि समकालीनता की वरासीमा हो। ऐसी कहानियाँ अधिक नहीं लिखी गयीं, पर इस कारण जो लिखी गयीं वे कुछ अधिक ही लक्ष्य हुईं। रघुवीर सहाय (ज० १९२६) की कुछ कहानियाँ इसके उदाहरण के रूप में प्रस्तुत की जा सकती हैं।

कहानी का नया रुझान 'काव्यत्व' की छत से बचना चाहता है; पर जितने भी आग्रह कहानी-क्षेत्र में प्रकट हुए हैं, उनमें से कोई भी ऐसा नहीं है जो पारिभाषिक आधार पर ही काव्यत्व को निषिद्ध सिद्ध कर दे। रुचि-वैचित्र्य के कारण ही कुछ कहानीकारों ने 'कवियों द्वारा लिखी गयी कहानियों' को उनके क्षेत्र में अतिधिकार-प्रवेश घोषित किया है। वास्तव में नयी प्रवृत्तियों में ऐसी कहानियों का अपना अलग स्थान है, बल्कि अच्छी काव्यमय कहानी कदाचित् नयी माँग को अधिक सघन रूप से पूरा कर सकती है। कहानी अगर यथार्थ की 'दुनियाँ को विस्तार देती और उसका आधिपत्य करती है,' जैसा कि एक फ्रान्सीसी आलोचक ने कहा है, तो कवि की दृष्टि निश्चय ही इस में योग दे सकती है। 'निरी तर्क-संगति या विषय-निरपेक्षता को पदव्युत्पन्न करती हुई एक आभ्यन्तर यथार्थता' जीवन की सब से गहरी पर्त में छिपे सच्चे अर्थ को खोजती है—कहानी की खोज का यह आधुनिक निरूपण क्या वस्तु के प्रति कवि-दृष्टि की ही माँग नहीं करता? आज के बाद-सकुल वातावरण में कवित्वमय कहानी के बकीलों का स्वर भले ही न मुनायी पड़ता हो, वैसे कहानी के अच्छे उदाहरण अवश्य मिल जाएँगे, एक ही नाम लेने की शर्त निवाहते हुए यहाँ सर्वेश्वरदयाल सक्सेना (ज० १९२७) का नाम लिया जा सकता है।

यों समकालीनता के नाम पर आग्रह और भी हैं बल्कि आज नयी पत्रिकाओं में अधिक शोर उन्हीं का मिलेगा। पर मतवाद की पुष्टि के लिए रचे गए साहित्य को आधार न बना कर कृति पर जाग्रित सिद्धान्त के माध्यम से चयन ही समीक्षा की सही प्रवृत्ति है।

अन्त में कहा जा सकता है कि आधुनिक यथार्थ जो भी हो, यानी यथार्थ के प्रति दृष्टि जो भी हो, वो और भोषामाँ की कहानी की परिवर्तन या अब भी मार्ग-दर्शन का काम कर रही है। लघु कलेवर अथवा शब्द-समय, अर्थों की सम्पत्क व्यञ्जना के लिए अशक्य विवेकपूर्ण चयन, अर्थगर्भ सकेतों की अनुगूँज के द्वारा ज्ञात

के परिधि से असीम अज्ञात की गहराई की भाप, और इस प्रकार ज्ञान 'अन्तर्
 भीतर व अक्षय को जगा कर उसका सहसा बाहर के रहस्यमय में सहज अनुराग
 परिचय करा देना'—यही कहानी का अनीष्ट है और इसी में उस की सफलता ।
 इन शक्तों का निर्वह होना चले, तो और मंत्र मौल है वह मंत्र या तो इसी में
 निहित है, या फिर उसके बिना भी कदाही कहानी हो सकती है ।

हिन्दी एकांकी : पृष्ठभूमि

भारतीय साहित्य-परम्परा में नाटक को भी काव्य के अन्तर्गत माना गया है। काव्य के दो मुख्य विभाग हैं श्रव्य और दृश्य, और नाटक को दृश्य काव्य माना गया है। मस्कृत में काव्य और नाटक में कोई मौलिक अन्तर नहीं रहा, दोनों का उद्देश्य समोद्रेक था। मस्कृत-नाटक के स्वर्ण-युग में कुछ नाटक ऐसे भी हुए जिनमें आधुनिक परिकल्पना के अनुकूल संघर्ष, घटनाओं के घात-प्रतिघात और चरित्र-चित्रण के गुण पाये जाते हैं, तथापि साधारणतया उस युग में भी काव्य और नाटक एक-दूसरे के बहुत निकट रहे और दसवीं शती के ह्रास-काल में तो नाटक और काव्य का अन्तर मिट-ना गया। 'मृच्छकटिक' और 'मुद्राराक्षस' जैसे प्राचीन नाटक आज की परिकल्पना के अधिक निकट हैं और 'कर्पूरमञ्जरी' या 'रत्नावली' अधिक दूर।

संस्कृत नाटककार का आग्रह आदर्श के प्रति अधिक होता था, घटना या चरित्र-चित्रण की ओर उतना नहीं। इस प्रवृत्ति की तुलना भारतीय चित्रकला की प्रवृत्ति से भी की जा सकती है, वहाँ भी तादृशत्व पर इतना बल नहीं दिया जाता था जितना आदर्शोक्त रूपान्तर पर। फलतः संस्कृत नाटक के पात्र विशिष्ट व्यक्ति न होकर प्रायः व्यक्ति-प्रकार होते रहे और शास्त्रों में भी उनका विभागीकरण प्रकार के आधार पर होता रहा। उपर्युक्त नाटकों में 'मृच्छकटिक' का चाणूदत्त और 'मुद्राराक्षस' का शकार इमके अपवाद हैं, संस्कृत परम्परा में इस ढंग के पात्र अपवाद रूप से ही आए। नाटक की साधारण प्रवृत्ति ऐसे गुण-दोष-युक्त, व्यक्ति-वैविध्य-सम्पन्न चरित्रों की परिकल्पना की ओर नहीं थी।

आधुनिक नाटकों से संस्कृत नाटक की तुलना करने पर एक बात और विशेष रूप से लक्षित होती है। संस्कृत में दुःखान्त नाटक नहीं है। मृत्यु, हत्या आदि त्रासदायक घटनाओं का वर्णन और प्रदर्शन संस्कृत नाटक में वर्जित है। दो-एक ही अपवाद होंगे जहाँ पर नाटक में किसी पात्र की मृत्यु दिखायी गयी है। 'नागानन्द' में ऐसा हुआ भी है तो फिर मृत व्यक्ति को देवी प्रसाद से पुनर्जीवित कर दिया जाता है। इससे प्रतिकूल ग्रीक नाटक में उद्भूत यूरोपीय नाट्य-परम्परा में दुःखान्त नाटक का विशिष्ट स्थान रहा और संघर्ष तो पाश्चात्य नाटक का प्राण ही है। इस मौलिक भेद को समझने के लिए यह ध्यान में रखना आवश्यक है कि

भागीय विचारधारा मूलतः आशावादी रही है। उसका विश्वदर्शन यह मानता है कि सृष्टि मात्र की प्रगति एवं चरम और सम्पूर्ण आनन्द की स्थिति की जगह है, भले ही मार्ग में नाना प्रकार के दुःख का अनुभव होता रहे। इसलिए भारतीय साहित्यकार की दृष्टि में दुःख को देखकर वहाँ बिलम जाना, सम्पूर्ण को न देखकर एवं अग को देखना ही है। अर्थात् दुःखान्त नाटक जीवन का असुरा, तडित और बिह्वत चित्र हो निरुद्ध होना है।

सम्पूर्ण नाटक के घटना-विकास को जिन पाँच विभागों या मन्त्रियों में बाँटा गया है उनका सम्बन्ध इसी जीवन-दर्शन से है। नाटक का आरम्भ अथवा 'मुख' यह सन्धि है जहाँ उसके मुख्य कथामुत्र की स्थापना होती है। उदाहरणरूप 'रत्नावली' में उदयन और मागणिका का दृग्-मिलन अनन्तर उनके मिलन का सूचक है। इन प्रथम स्थापना के उपरान्त घटनाओं की प्रगति दोनों पात्रों को जगद-अलग से जानी हुई जान पड़ती है, लेकिन मस्ती मुग्धता के द्वारा दोनों की स्तिर भेद होती है। यह दूसरी सन्धि 'प्रतिमुख' सन्धि है। तीसरी 'गर्भ' सन्धि में नाना बाधाएँ उत्पन्न होती हैं जिनमें पाठक या दर्शक को मन्देह होने लगता है कि आरम्भ में जगायी हुई मधुर आशा प्रतिफलित होगी या नहीं। 'अभिज्ञान शाकुन्तल' में दुर्वासा का शाप और राज-मन्त्रा में दुष्यन्त द्वारा शाकुन्तला का प्रत्यापान जारि 'गर्भ' सन्धि के उदाहरण हैं। चौथी सन्धि यह होती है जबकि बाधाओं और उत्पत्तियों के बाद आशा फिर अतुरित होती है और अज्ञान, विश्वास में परिणत हो जाती है। अगुटी को देखकर दुष्यन्त का शाकुन्तला का स्मरण हो आता इसका उदाहरण है। इसी को 'विमर्श' सन्धि कहते हैं। पाँचवी और अन्तिम 'निर्वहण' सन्धि है जिसमें घटना मुख्यमय निष्पत्ति पर पहुँचती है और पाठक अथवा दर्शक को आशा फलित होकर तृप्ति देती है। ये पाँच सन्धियाँ एक सम्पूर्ण की रचना करती हैं और यह सम्पूर्ण मानव-जीवन का प्रतिबिम्ब है—मानव-जीवन में भी बाधाएँ और कठिनाइयाँ आती हैं लेकिन उसका प्रेम स्पष्ट, निश्चित और आनन्दमय है।

सम्पूर्ण नाटक के घटना-विकास का यह विभागीकरण पाश्चात्य नाटक के विभागीकरण से बहुत भिन्न तो नहीं है। लेकिन पाश्चात्य नाटककार दशकिक मर्त्य को ही नाटक का प्राण मानता है, इसलिए निर्वहण उसके मर्त्य की चरम परिणति हो बन जाती है, वह दुःखान्त हो अथवा सुखान्त। पाश्चात्य नाटककार नाटक की घटना को विश्व-जीवन का ही एक अंग मानकर उसे सम्पूर्ण के परि-पार्श्व में देखता हुआ नहीं चलता बल्कि उनमें घटना को ही सम्पूर्ण मानकर उसे रूपाकार देता है। पाश्चात्य नाटक में घटनाओं का घात प्रतिघात अधिक महत्व रखता है और उन्हीं के बीच में व्यक्तियों के चरित्र उभरकर हमारे सामने आते हैं।

आधुनिक हिन्दी नाटक को हम भारतेन्दु हरिश्चन्द्र (१८५०-८५) के

समय से आरम्भ हुआ मान सकते हैं। 'भारतेन्दु'-काल में जो बहुमुखी जागृति हुई, ज्ञानीय आत्म-गौरव की जो भावना जागी, उसने साहित्य को एक ओर प्राचीन साहित्य के पुनरुद्धार की प्रेरणा दी तो दूसरी ओर समकालीन कथावस्तु को लेकर समाज का उद्बोधन करने की ओर भी प्रवृत्त किया। 'भारतेन्दु' और उनके समकालीनों तथा परिवर्तियों ने एक ओर मस्कृत के नाटक को हिन्दी में रूपान्तरित किया तो दूसरी ओर 'भारत-दुर्दशा', 'अन्धेर नगरी' आदि मौखिक नाटक भी लिखे। यद्यपि हिन्दी नाटक का मस्कृत नाटक से कोई अदृष्ट परम्परागत सम्बन्ध नहीं प्रमाणित किया जा सकता, तथापि उसका नया उत्थान बना सस्कृत के ही ढंग पर। जिसे सम्यक् अर्थ में आधुनिक नाटक कहना चाहिए वह वास्तव में उन्नीसवीं शती के उत्तरकाल के यूरोपीय नाटककारों से हमारा परिचय हो जाने के बाद ही प्रकट हुआ। इनमें हेनरिक इब्सेन (१८२८-१९०६) और बर्नार्ड शा (१८५६-१९५०) विशेष उल्लेखनीय हैं। यूरोप में भी सन् १८७० में इब्सेन के नाटकों के प्रचार के बाद एक गहरा परिवर्तन आया और यूरोप के आधुनिक नाटक का आरम्भ भी उसी समय से माना जा सकता है। इसी काल से नाटक अभिव्यञ्जना के एक प्रकार के रूप में उपन्यास का प्रतिद्वन्द्वी होकर आया। हेनरिक इब्सेन, अन्तोन चेखव (१८६०-१९०४) ऑगुस्त स्ट्रिंडबर्ग (१८४९-१९१२), गेहार्ड होप्टमैन (१८६२-१९४६), मॉरिस मेटर्लिक (१८४२-१९४६), एदमो रोस्ता (१८६८-१९१८), बर्नार्ड शा, जेम्स बैरी (१८६०-१९३७), यूजीन ओनील (१८८८-१९५३) आदि नाटककार नाटक के क्षेत्र में ही नहीं, आधुनिक साहित्य-क्षेत्र के आलोक-स्तम्भ हैं। साहित्यिक अवदान की दृष्टि से देखा जाए तो इस युग के नाटकों के समक्ष इस युग का विरला ही उपन्यासकार खड़ा हो सकेगा।

उपन्यास की अपेक्षा नाटक कहीं अधिक सुसंगठित, सघन और तीव्र साहित्य-प्रकार है। आधुनिक नाटक का अभिनय-काल कदाचित् ही तीन घंटे का होता है, बहुधा तो वह डेढ़ या दो घंटे का ही होता है; जब कि उपन्यास के पढ़ने का समय ग्यारह-बारह घंटे तो होता ही है। उपन्यासकार के पास चरित्रों के वर्णन और विश्लेषण के लिए यथेष्ट समय होता है और वह चरित्र-चित्रण के लिए देग-काल के अनेक विस्तारों में आता-जाता रह सकता है। इसके प्रतिकूल नाटककार चरित्र को प्रतिष्ठित करने के लिए कुछ मिनटों का ही समय पाता है और उस अल्प समय में भी चरित्र के उद्घाटन के साथ-साथ नाटक की क्रिया को आगे बढ़ाते रहना अनिवार्य होता है—नाटककार कभी किसी स्थिति में भी, थोड़ी देर के लिए भी रुक नहीं सकता, परदा उठने के बाद से लेकर परदा गिरने तक घटना की गति निरन्तर स्पष्ट और अनवरुद्ध रहनी चाहिए।

बहुत से लोग मानते हैं कि हमारे युग का विशिष्ट साहित्य-प्रकार उपन्यास

हो है और वही युग-जीवन को प्रतिबिम्बित कन्ता अथवा कर सकता है। किन्तु उपन्यास के माप-माप नाटक भी अनिश्चित आधुनिक साहित्य का अंग और युग का प्रतिबिम्ब है। हमारे युग की शायद ही कोई महत्वपूर्ण प्रवृत्ति होगी जो आधुनिक नाटक में प्रतिबिम्बित न हुई हो। बल्कि इस युग का बौद्धिक, सामाजिक और सवेदनात्मक इतिहास उसके नाटक-साहित्य से आधार पर ही लिख दिया जा सकता है।

वह कौन सी विशेषता है जो आधुनिक नाटक को आधुनिक बनाती है—उसे पूर्ववर्ती नाटक से पृथक् करती है? स्ट्रिटजर्ग ने इसका ठीक-ठीक उत्तर दिया था जब उसने आधुनिक नाटक में मानसिक प्रक्रिया के विदलेपन की ओर मकेन किया था। आधुनिक नाटक या दार्क कैबल पटना देखकर मनुष्य नहीं हँसा, वह घटना के कारण भी जानना चाहता है। मानसिक प्रक्रियाओं में उसे विशेष रुचि है। आधुनिक नाटककार उसकी इस जिज्ञासा को शान्त करके उसके कार्य-कारण-विशेष को मनुष्य और परितृप्त करता है।

एकांकी नाटक को आधुनिक युग की विशेषता माना जा सकता है। यो तो मन्हन में भी रूपक और उपन्यासों के जो अनेक भेद थे, उनमें से कुछ ऐसे प्रकार भी थे जो एकांकी होते थे या एकांकी भी हो सकते थे, जैसे नाटिका, भाग, प्रहसन, व्यायोग, बीबी इत्यादि—परन्तु न तो इन प्रकारों की कोई अविच्छिन्न परम्परा मिलती है और न 'भारतेन्दु'-काल के एकांकियों में आधुनिक एकांकी के लक्षण पाये जाते हैं। वास्तव में नाटक और उपन्यास का जैसा सम्बन्ध है कुछ-कुछ वैसा ही कहानी और एकांकी का भी सम्बन्ध है। जिन प्रकार आधुनिक उपन्यास और कहानी को पाश्चात्य प्रभावों से प्रेरणा मिली, उसी प्रकार आधुनिक नाटक और एकांकी भी पश्चिम का कृणी है—बल्कि कुछ अधिक ही, क्योंकि हमारे देश में साहित्यिक रगमच की कोई अविच्छिन्न जीवन्त परम्परा नहीं बची थी और हिन्दी में तो वह नाम-शेष ही हो गयी थी। पुनरुत्थान काल में जो नाटक लिखे गए वे मुख्यतया पढ़ने के लिए ही विदेशी टाँकी पर लिखे गए। नाटक सबसे पहले मंच पर दृश्याभिनय के लिए ही लिखा जाना चाहिए और उसका प्रभाव केवल लिखे हुए शब्दों पर नहीं बल्कि अभिनेताओं के व्यक्तिगत, स्वर और अभिनय-कुशलता पर, रंग-पीठ की मञ्चावस्था और प्रकाश पर, और अभिनेता तथा दर्शक के नाट्यात्मक सम्पर्क होने वाले विशेष वातावरण पर निर्भर होना चाहिए। नाटक का लिखित रूप बहुत महत्व रखता है, लेकिन दृश्याभिनय का सम्पूर्ण प्रभाव देने वाले अनेक उपकरणों में से वह केवल एक उपकरण है। किन्तु रगमच का कोई जीवित अनुभव न होने में नाटक पढ़ने के लिए ही लिखे जाने लगे, नाटक के दृश्य पद्यों पर बल पड़ने लगे वही में ही दिया जाने लगा। एकांकियों के

विकास में बहुत कुछ प्रेरणा रेडियो में मिली, लेकिन रेडियो भी क्योंकि दृश्य नहीं, श्रव्य माध्यम है, इसलिए रेडियो में भी बहुधा काव्य और नाटक के भेद की उपेक्षा करते हुए चलना सम्भव होता रहा। वास्तव में आधुनिक 'रेडियो-रूपक' रूपक होते हुए भी काव्य से पृथक् और विशिष्ट एक प्रकार है—जो श्रव्य होकर भी विधान की दृष्टि से नाटक के निकट रहता है। 'भारतेन्दु'-काल में 'भारतेन्दु', राधाचरण गोस्वामी (१८५६-१९२५), बालकृष्ण भट्ट (१८४८-१९१४), प्रतापनारायण मिश्र (१८५६-६५), आदि ने जो एकाकी लिखे उनमें मवाद ही प्रमुख थे और अन्य नाटकीय तत्वों का अभाव था। इन एकाकियों की विषय-वस्तु समकालीन सामाजिक पृष्ठभूमि में खी गई थी, इस दृष्टि में तो कहा जा सकता है कि वे आधुनिक थे, लेकिन ऊपर आधुनिकता का जो विशेष लक्षण बताया गया वह उनमें नहीं था। 'प्रसाद' का 'एक घंटा' भी एकाकी है। इसके सम्भाषण पर रवीन्द्रनाथ ठाकुर का प्रभाव लक्षित होता है लेकिन रूप-विधान की दृष्टि में वह आधुनिक एकाकी के बहुत निकट है और ऐसा माना जा सकता है कि आधुनिक एकाकी की परम्परा वहीं से आरम्भ होती है। 'प्रसाद' के बाद 'सुदर्शन', जैनेन्द्रकुमार, चन्द्रगुप्त विद्यालकार (ज० १९०६) आदि ने भी एकाकी लिखे जो पठनीय और रोचक तो थे लेकिन रंगमंच को सामने रखकर नहीं लिखे गये थे। सन् १९३५ में बर्नार्ड शॉ से प्रत्यक्ष प्रभावित भुवनेश्वर (ज० १९१०) के एकाकियों से आधुनिक हिन्दी एकाकी अपने विकसित रूप में सामने आया। रामकुमार वर्मा (ज० १९०५), जगदीशचन्द्र माथुर (ज० १९१७), उपेन्द्रनाथ 'अक्ष' (ज० १९१०) तथा लक्ष्मीनारायण मिश्र (ज० १९०३) ने सम्पूर्ण अभिनेय एकाकी लिखे और अब माना जा सकता है कि आधुनिक हिन्दी साहित्य में एकाकी भी एक जीवित और उन्नतिशील साहित्य-प्रकार है। अनन्तर मुख्यतया रेडियो की आवश्यकताओं को ध्यान में रखते हुए रूपक और गीतिनाट्य भी लिखे गये, इनमें भारतभूषण अग्रवाल (ज० १९१७) और नरेश मेहता (ज० १९०४) के रूपक और सुमित्रानन्दन पन्त के गीतिनाट्य विशेष उल्लेखनीय हैं। ये भी एकाकी की परम्परा को पुष्ट ही करते हैं। हाल में फिर मचीय दृष्टि में छोटे-छोटे नाटक लिखे जाने लगे हैं, पर सक्रिय प्रयोगशील मंच की अनुपस्थिति में वे पड़े ही जाते हैं और मचीय दृष्टि में उनकी समीक्षा की नींव ही नहीं आ पाती। जब तक एक देशव्यापी रंगमंच आन्दोलन नाटक को फिर दृश्य-रूप में ही प्रतिष्ठित नहीं कर देता, तब तक यह असन्तोषजनक स्थिति बनी रहेगी। यों अब अनेक नगरों में इसकी भूमिका प्रस्तुत होती दीवनी है, जिनमें आज्ञा बँबनी है।

भारतीय साहित्य परम्परा : संघर्ष का उपयोग

अपनी साहित्यिक परम्परा को एक आधुनिक सन्दर्भ देने में—या साहित्य की अत्यन्त प्रवृत्तियों को अपने साहित्यिक दाय के चौगुटे में रखकर देखने में—हम प्रायः एक बात की अपेक्षा कर जाते हैं जो वास्तव में अत्यन्त महत्व की है। वह यह कि साहित्यिक कृति के भूम्यांकन के लिए यह जानना आवश्यक है कि कृतिकार का अपने पाठक या गृहीता समाज के साथ क्या सम्बन्ध रहा। क्योंकि जैसा यह सम्बन्ध होगा, या इस सम्बन्ध की जैसी अवधारणा कृतिकार करेगा, उन्हीं के अनुकूल सम्प्रेषण की पन्थपाटी वह (कृतिकार) अपनायेगा—किसी ही 'रचना' वह करेगा।

पारम्परिक भारतीय ग्राह्य, श्रोता अथवा पाठक समाज—विशेषण छोड़कर जिसे समाज कहना वर्तमान सन्दर्भ में पर्याप्त होता चाहिए—साधारण अर्थ में 'लोकतन्त्र' अथवा 'प्रतिनिधि' समाज नहीं था। फिर वह समाज चाहे राज्य का गृहीता ही, चाहे चित्र अथवा मूर्तिपूजा का, चाहे किसी अन्य कला-रूप का। वह समाज भी उन्ना ही और उन्हीं अर्थ में विशिष्ट अथवा 'अभिजात' समाज था जिनका और जिन अर्थ में कलाकार एक विशिष्ट वर्ग का प्राणी था। यह विशिष्टता अभिव्यक्ति की या सामाजिक सुविधाओं की विशिष्टता उन्हीं नहीं थी जिनकी मस्कारों की या मस्कारों मन की विशिष्टता : एक अनुसामन की, संवेदन-शीलता की विशिष्टता। यह के सामर्थ्य का अभिप्राय था बुद्धि और भावना के गुणों में निर्मित वह क्षमता जो गृहगर्भ में पहुँचकर आनन्द के मोन को या सवे—जिस केवल तत्त्व को जो वहाँ है, जिनका वहाँ होना जाना हुआ और पहने में माना हुआ है, जिसकी पहचान और जिसमें एकात्मता ही कला का लक्ष्य और उद्देश्य है। जिसमें यह क्षमता नहीं थी वह ग्राह्य नहीं था। ऐसे लोगों का समुदाय 'समाज' नहीं था। उनसे निम्न अन्य प्रकार के मनोरंजन सम्भव थे। नाना प्रकार की उप-कलाएँ, उप-वाक्य, उप-नाटक...

महोदयता का यह गुण अथवा सामर्थ्य आरम्भिक रूप में अपेक्षित अथवा वांछित पानोबनाकार—कृतिकार—के लिए निम्न अनिवार्य था। कवि अथवा कलाकार के लिए महोदय होने का अर्थ था नाट्ययोज और प्रतिभा से सम्पन्न होना, सम्मय ही मकाना : आनन्द के उग्र केन्द्र तक पहुँचकर उसे पहचान और ग्रहण कर सकना

जो कि हर कलानुभूति में होता है (—वस्तु जो ही कलानुभूति होता है, जो उसे यथार्थ अनुभूति में पृथक् करता है—), और उसका सम्प्रेषण कर सकना, उसे सवेद्य बना सकना । दूसरे शब्दों में कलाकार—उस अनुभूति से ग्राहक समाज के एकारम हो सकने की पूर्वपेठिका प्रस्तुत करता था ।

यों कला सम्प्रेषण में कुछ अधिक थी सम्पृक्ति का वह स्तर योग का ही रूप था । हम अन्योन्याश्रय में केवल कुछ मूल सिद्धान्तों पर मनैव्य-भर नहीं, उसमें कहीं गहरी प्रतिभूति होती थी । कला दो अजनबियों का आलाप न होकर एक समान निधि के दो भावताओं का सलाप होती थी, और यह सलाप एक की पहचान दूसरे से नहीं बल्कि दोनों की पहचान उनकी साझी सम्पत्ति में कराता था ।

लेखक और पाठक के, कलाकार और कला ग्राहक के बीच ऐसी स्थिति, अथवा दोनों के सम्बन्ध के ऐसे निरूपण में कई महत्वपूर्ण परिणाम निकलते हैं ।

पहला परिणाम तो स्पष्ट ही है कि काव्य की भावानुभूतियाँ यथार्थ जीवन की अनुभूतियों से सर्वथा भिन्न और विशिष्ट होती हैं । वे सर्वदा सुखद होती हैं : काव्य के शोध, सांक, पीडा और जुगुप्सा से भी आनन्द मिलता है जब कि यथार्थ जीवन में वैसा नहीं होता । परिभाषा में ही काव्यानुभूति आनन्दोन्मुख है, तो दूसरा कोई परिणाम हो ही कैसे सकता है ?

दूसरे 'काव्य वास्तविक' जीवन की अनुभूतियों के रेखन का मार्ग-भर नहीं है । रेखन (कैथामिस) की बात अप्रामाणिक हो जाती है : कला आनन्द देती है तो अनुभूतियों से छुटकारा दिलाकर नहीं बल्कि उनके मूल स्रोत की पहचान करा कर ।

तीसरे, हर किसी में—अर्थात् हर महदय में—यह सहज क्षमता अथवा योग्यता है कि वह काव्यानुभूति में प्रवेश पा सके, भले ही उसने उस अनुभूति के यथार्थ जीवन के पर्याय का अनुभव या भोग किया हो या नहीं । इस सहजात योग्यता के द्वारा व्यक्ति सामूहिक अथवा संचित अनुभवों के उस भण्डार तक पहुँच जाता है, जिनमें होता हुआ वह उन काव्यानुभूतियों में प्रवेश पा सकता है जो अब तक उसके अनुभव की परिधि में नहीं आयी थी । (इस सहजात क्षमता को समझने के लिए कई सिद्धान्तों को आधार बनाया जा सकता है, उनकी चर्चा यहाँ अनावश्यक है । युग की 'सामूहिक अवचेतन' की परिकल्पना भी इसे समझने में सहायक हो सकती है ।)

चौथे : वास्तविक अनुभव, अर्थात् वास्तविक जीवनानुभव, केवल रथस जगत् में सम्बन्ध से, चीजों से, इद में सम्बन्ध जोड़ते हैं, भले ही वह इद चरम तात्कालिक महत्व रखता हो । दूसरी ओर काव्यानुभव—काव्य-यथार्थ से सम्बद्ध काव्य-भावी का अनुभव—हमारा सम्बन्ध बृहत्तर यद्यपि कम तात्कालिक अगन् से जोड़ता है :

वह जगत् 'उद का नहीं, 'सर्व का है।

पाँचवें वाक्य अथवा कला वस्तु में या कृति में नहीं होती, वह वस्तु अथवा कृति और ग्राहक के बीच, या कवि-कलाकार और समाज के बीच घटित होती है।

छठे और यह बदाधिक्य सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण परिणाम है। वाक्य अथवा कला कवि-कलाकार या कृतिकार में तो और भी नहीं होती। जो कलाकार 'अपना आप' होना चाहता है, अपने को अभिव्यक्ति देना चाहता है, वह कला की बुनियादी शक्ति को पूरा नहीं कर सकता वह अनुभूति के भीतर छिपे आनन्द के मोत तक के सेतु नहीं बनाता। और चरम महत्व उस सेतु का ही है, उसमें इधर या उधर के प्रवेश का नहीं, और सेतु को भी उसकी मार्गकता उस मोत से मिलनी है जिस तक वह हमें पहुँचाता है—हर अनुभव के भीतर सतत प्रवहमान आनन्द के क्षण से।

कलाकार के लक्ष्य, कला के उद्देश्य और कवि तथा समाज के सम्बन्ध के इस निरूपण की भारतीय परम्परा ईमबी सवन् से कुछ अधिक सम्बन्धी है। निम्नोद्देश्य हमारे उपलब्ध सर्वप्रथम सांस्कृतिक प्रमाणों का विषय नाट्य और नृत्य रहा, किन्तु उसमें जब वाक्य की प्राथमिकता स्वीकार करने हुए नाटक को दृश्य वाक्य माना गया, तब यह कहने में अतिव्याप्ति दोष न होगा कि वह कला सम्प्रेषण का एक मिडान था।

तब से समझी जाती तब—अर्थात् आधुनिक पूर्वकाल तक—इन मिडान का विकास, व्याख्या और अलकरण होता रहा, और कुछ व्याख्याताओं ने आदर्श-जनक प्रतिभा और सूक्ष्म-चिन्तन का परिचय दिया। उनके विस्तार में न जाकर इतना ही लक्ष्य करना काफी होगा कि इस समय कलाकार और समाज के परस्पर सम्बन्ध की परिकल्पना में कोई मौलिक अन्तर नहीं आया, न वह मिडान ही बदाधिक्य कि कवि-कलाकार का काम है समाज अथवा गृहीता को उस मन् तक ले जाना जो सत्य के मूल में है—आनन्द के अन्तरतम कोश तक। यह सब कुछ नहीं बदला, बदली तो यथार्थता की अवधारणा ही। आध्यात्मिक चिन्तन के समान्तर और उसमें प्रभावित चलते हुए वाक्यशास्त्र भी यथार्थ की कोटियों में बटकर स्थूल यथार्थ के सम्पूर्ण गण्डन तक पहुँच गया और वहाँ से फिर उसके मौलिक स्वीकार तक लौटा। स्वभावतः इसके माय-माय कलाकारों का—और विशेष रूप से वाक्य का—पहले लान हुआ और फिर नया उत्थान।

नाट्यशास्त्रकार के लिए यथार्थ काफी मध्य ही था। यह नहीं था कि घटित का जगत् अस्तित्व था, केवल इतना था कि वह द्वैत का एक आभास था। आनन्द भी मध्य था, बल्कि वही परम मध्य था, उसी की सत्यता अन्य सब कुछ को दबा-

धृति प्रदान करती थी। काव्य की समस्या इतनी ही थी कि दोनों की आत्यन्तिक एकता प्रत्यक्ष करा दे : इस समस्या का हल पाना ही कवि की खोज थी।

नाट्य की इस परिवर्तना में 'सघर्ष' की उस अर्थ में कोई सम्भावना नहीं थी जिसमें पश्चिम उसे समझता है—बल्कि पश्चिम की दृष्टि से तो यह परिवर्तना नाटक की सम्भावना ही मिटा देती है। अर्द्ध में आस्था—और वह भी आनन्द-रूप अर्द्ध में—तनाव की उस धुरी को ही मिटा देती है जिसके आस-पास ही पश्चिमी नाटक घूम सकता है।

किन्तु जगत् की यथार्थता का खंडन आनन्द की यथार्थता का भी खंडन था। बौद्ध चिन्तन में तो ऐसा स्पष्ट ही कहा गया। दुःख के भ्रम से मोक्ष, आनन्द की प्राप्ति नहीं था, केवल मोक्ष था, निरनुभव था, उसमें आत्यन्तिक कुछ था तो आत्यन्तिक शून्य। यह दर्शन काव्य-सृष्टि को क्या प्रेरणा दे सकता जबकि इसमें सृष्टि मात्र अमृत्य हो जाती थी? और यों भी, अगर संसार केवल दुःख ही हो तो उसका अमृत्य होना ही अच्छा है क्योंकि तब दुःख अमृत्य हो जाता है—हिन्दू चिन्तन में, आनन्द को असत्य नहीं माना गया और अन्तिम, आत्यन्तिक सत् आनन्द का निकट ही रहा, पर जगत् को उस आत्यन्तिक की हेतु-रहित 'लीला' मान लेने पर उसमें धार्मिक तादात्म्य ही सम्भव रह जाता था, काव्यमूलक तादात्म्य अत्यन्त कठिन होता था। प्राचीन नाटककार यथार्थ के मधीय या नाट्य रूप के द्वार से एक वृहत्तर यथार्थ की ओर ले जाता था, इस नये दर्शन के अधीन उसे एक भ्रमि (और वह भी अहेतुक!) के नाट्यरूप के माध्यम से वृहत्तर सत्य तक पहुँचना और पहुँचाना होता था—जो कि विलकुल दूसरी स्थिति थी। यह आश्चर्य का विषय नहीं रहता कि इस काल में धार्मिक साहित्य के अलावा कोई महान् साहित्य नहीं रचा गया। काव्य को तात्कालिकता से जूझने के लिए सत्य चाहिए जिसमें उसकी आस्था हो सके—और उस समय ऐसा सत्य केवल धार्मिक सत्य रह गया था—केवल परमेश्वर।

इस समाधि-स्वप्न से हम जब जागे तो हमने अपने को आधुनिक जगत् में पाया। इस साक्षात्कार के आघात का असर व्यापक और विर-स्थायी हुआ। नये यथार्थ का सम्पर्क बाल और मात्रा दोनों की दृष्टि से पश्चिम के सम्पर्क का पर्याय बन गया था, इस बात ने पश्चिम से हमारे सम्बन्धों पर भी गहरा प्रभाव डाला है, वह प्रभाव अच्छा हो या बुरा। इस नये यथार्थ में बड़ा लचकीलापन और जीवन्तता थी, वह गोला-आरुढ़ से और निरन्तर अधिक प्रभावशाली होने हुए हृदयपारो से सम्पन्न था, और वह अनवरत नयी चीजें, जिन्से, नया माल पैदा करता जा रहा था—चीजों की इस बाढ़ के सामने 'लीला' में विश्वास बनाए रखना कठिन था, और उसे अहेतुक मानना अमम्भव। एक निधन, निस्साधन और

अनाव्यस्त जीवन-परिपाटी पर एकाएक चीखों और अधिक् चीखों की बाढ़ छा गयी थी। विश्व की 'वस्तुमयता' (वर्त्तिक जित्तिवत) ने एकाएक उन्हें एक नये और तीव्र वास्तविकता दे दी थी। निस्सन्देह भारत की सम्पत्ति की मूट से ही इंग्लैंड अपनी औद्योगिक श्रान्ति के माधन जुटा पाया था, पर उपनिवेशवाद का यह तथ्य भारतीय चेतना में धीरे धीरे ही बैठठा—जब बैठठा, तब उसकी तेजबीं बढ़ता ने वास्तविकता की गाँस और गहरी ही चुना दी।

उमके बाद के, आधुनिक काल के, इतिहास में जाना आवश्यक नहीं है। यूरोप के तीन सौ वर्षों के अनुभव का दाह हम ता पीढ़ियों में ही भोग लेना पड़ा। बलाकार और गूरीता के सम्बन्ध पर उसका गहरा प्रभाव पड़ा—प्राचीन शास्त्रीय सम्बन्ध का स्थान आधुनिक सम्बन्ध न ले लिया। हम बलाकार-वाद में परिवर्तित हुए। उन नये रोमांटिक विद्रोहों की ओर से, जो अपने मित्रों किसी के प्रति उत्तर-दायी नहीं थे। ऐसे बलाकार का स्पष्ट दिम्ब देश में अभी बना भी नहीं था कि मार्क्सवादी चिन्तन के प्रभाव ने उसे फिर मिटा दिया। साथ ही हमने लोकतन्त्रवाद के विक्टोरियार्द आदर्श भी अपना लिए। दूसरे क्षेत्त्रों में इस लोकतन्त्रवाद का चाहे जो जमर हुआ हो, कवि और महदय के—बलाकार और गूरीता के सम्बन्धों के क्षेत्र में इसने सबको समानता दे दी—मित्राव कवि-बलाकार के। सभी इन्सान समान हैं—पर कवि कुछ कम समान था। सभी इन्सानों को पाठक, दर्शक, आर्जी-खर बन जाने का जन्ममिष्ट अधिकार हा गया, महदयता की गत अनावश्यक हो गयी। बला का सम्प्रेषण न हो ता बलाकार ही अवश्यमैव दोषी था। पुष्पक से माया टकराने पर खोखली आकाश हो तो वह जरूरी तौर पर पुस्तक में ही आती होगी, टकराने वाली खोपड़ी में कभी नहीं।

पर इस 'कम समानता' को दूर करना आवश्यक था—लोकतन्त्र सभी तरह के भेद-भाव को मिटाने को प्रतिज्ञाबद्ध जो है। परिणाम यह हुआ कि कवि-बलाकार का स्थान नमन शोक-सम्पर्क विरोध लेता गया। और लोक-सम्पर्क का कभी निहित भाव से वह मानता था जो स्पष्ट स्वीकार करना वह कभी न चाहता : कि समानता का मतलब है एकरूपता, इयना का कदर्यता, स्वरूप अथवा व्यक्ति के रूपरहित इवार्द। उमके लिए प्रविना, रचना, उन्मेष—ये सब अस्वस्तिवर शब्द थे जिनका जय भी अनिश्चित था; उमका प्रयोजन था केवल एक महत्तम समापवर्त्तक में जिये वह 'सम्प्रेषण' करता था—और जिसके सम्प्रेषण के लिए वह चरम भुजलनायुक्त मासुहिक सम्प्रेषण के सभी उपकरणों का उपयोग करता था।

यह था ऐतिहासिक अनुभव का और परम्परा का वह दाह, जिनकी पृष्ठिका पर आधुनिक भारतीय लेखक ने अपने विचारों को बाँधने, अपनी प्रतिशिक्षाओं को मन-

'कालीन अयंवत्ता के साँचे में ढालने का प्रयत्न आरम्भ किया। यह दुनिया यथार्थ है, अमन्दिग्ध रूप में वास्तविक है, इतना-भर कोई नया मिद्धान्त भी नहीं है। पर नया यह है कि आज ऐसा मानना सघर्ष की अनिवार्यता स्वीकार करना जान पड़ता है। और वह मानने का मनलव है निरन्तर पक्षधर होने को बाध्य होना। वरण की, नैतिक निर्णयों की, बाध्यता भी कोई नयी बात न होती, पर पक्षधर होकर चलने की साचारी अखरती है। प्रयत्न, पुरुषार्थ, पहले भी था, पर शिथिल की वृद्धि और शिवेतर के क्षय की कामना सम्पूर्ण का ही वरण था; सघर्ष का सतही आभास तले की एकता को और पुष्ट हो करता था। पर अब—अब मानो सतह ही सतह रह गयी, नीचे मानो केवल अतल गूथ्य है...'

परिस्थिति की यह सलकार मूल्यों का एक नया निरूपण और एक नयी व्याख्या माँगती है। सघर्ष की एक नयी परिभाषा चाहिए; इस प्रश्न का उत्तर चाहिए कि सघर्ष का निवारण करने, उसे फलप्रद या रचनात्मक बनाने के लिए उसके साथ कैसा सम्बन्ध स्थापित किया जाए—या अगर वह अनमूलक हो तो उसका दमन या निरमन करने के लिए क्या किया जाए।

क्योंकि नये यथार्थ का आघात पश्चिम के आघात के साथ-साथ ही आया था, इसलिए यह शायद स्वाभाविक था कि सघर्ष की परिभाषा करने के लिए पश्चिम से माहात्कार को ही स्पष्ट निरूपित किया जाए। उपन्यास में यह प्रयत्न करने वालों में रवीन्द्रनाथ ठाकुर अग्रणी थे। उन्हीं के प्रयत्नों से पश्चिम थोड़ा-बहुत परिचित भी है। नक्ष्य करने की बात है कि उस समय भी पश्चिम की अपेक्षा पूर्व की दृष्टि कहीं कम पूर्वग्रह दूषित और मकुचित थी। पूर्व यह मानने को तैयार था कि मूल मानव-प्रकृति पूर्व या पश्चिम दोनों में एक ही है, कि दोनों का अन्तर 'युनियादी वैषम्य के कारण नहीं था बल्कि इसलिए था कि प्रत्येक संस्कृति में कुछ ऐसे गुण या प्रवृत्तियाँ उभरकर आ गयी थी जो कि दूसरी संस्कृति में भी नितान्त अजनबी नहीं थी'। पूर्व ने यह भी पहचाना कि किसी एक राष्ट्रीय या जातीय समाज की अनेच्छक मदस्यता, व्यक्ति को कुछ मूल्यों में आस्था रखने को बाध्य करती थी, भले ही इससे व्यक्ति के भीतर सघर्ष उत्पन्न हो जाए। पश्चिम में ई० एम० फॉर्स्टर को छोड़कर शायद ही कोई लेखक मिलेगा जिसने पूर्व-पश्चिम-सम्बन्धों के कठिन और विस्फोटक निजी स्तर की पड़ताल करने की हिम्मत की हो—फॉर्स्टर भी बहुत सफल नहीं हुए लेकिन उनके प्रयत्न का खरापन असन्दिग्ध है।

किन्तु रवीन्द्रनाथ ठाकुर के लिए भी पूर्व-पश्चिम का साक्षात्कार—मुख्यतः भारत की उदीयमान 'राष्ट्रीयता' का ही एक पक्ष था। ठाकुर ने राष्ट्रीयता को विश्व-मानवता के एक विस्तारतर चौखटे में जमाने का प्रयत्न (विशेषतया अपने निबन्धों में) तो किया, पर एक कवि-कलाकार के नाते उनका ध्यान मुख्यतया व्यक्ति

के विवेक और समष्टि के साथ व्यक्ति के सम्बन्ध की ओर हो था। इस सपने के निरूपण का एक पहलू उनके गुरु के उपन्यास 'गोरा' में मिलता है, जिसका विवरण कह सकते हैं, पूर्व-पश्चिम का साक्षात्कार हुआ ही नहीं; पूर्व ने साक्षात् पश्चिम को नहीं, स्वयं अपने में प्रतिबिम्बित उसके रूप को ही देखा। समस्या फिर भी निजी और भीतरी हो गयी—सम्पूर्ण की एक कुजी की खोज, यह माना जाता रहा कि सम्पूर्ण न केवल है बल्कि पकड़ में भी आ सकता है।

हमारी धारणा है कि ठाकुर सही रास्ते पर थे। कम-से-कम इतना तो था ही कि वह जिस रास्ते पर थे उसी पर चलने के लिए भारत के मजिद अनुभव ने पर्याप्त पाठ्य जुटाया था, और उसी पर बटते हुए कुछ मूल्यवान् पाठ्य के भाग हो सकते थे। किन्तु अन्य तथ्य उन पथ पर नहीं चले, महापुरुषों के बीच के काल में ही सामाजिक-आर्थिक सपने उपन्यास का मुख्य विषय हो गया और फिर बहुत जल्दी साधारण समाजवादी अथवा प्रारम्भिक मार्क्सवादी चिन्तन ने लेखक के लिए उन सपने का निरूपण और वर्णन की सीढ़ी भी बाँध दी। व्यक्ति आत्मा अथवा व्यक्ति का विवेक अप्रामाणिक मान लिया गया, बल्कि व्यक्ति ही लगभग लापता हो गया। आर्थिक सपने के साँचे-टूटे चरित्र सब ओर छा गये—साहूकार, किसान, मिल-मालिक, मजदूर (कौशल-रहित), उपनिवेशवादी-साम्राज्यवादी गोरे, उनके गुरु में या हरावल के रूप में भिगनरी... ऐसे साँचे-टूटे चरित्रों के लिए पहले एक प्रतिमान तो होना ही चाहिए जिस पर साँचा बन सके, अतः इन चरित्रों को न तो यथार्थ में बिलकुल नूट्टा कहा जा सकता था, न बना सका। मृत्यु से बिलकुल रहित; फिर भी निरूपण का अनिवार्यकरण और बच-बानापन उन्हें एक अवधारणा दे देता था। और जब आर्थिक-सामाजिक सपने का यह हान था, जिसका कि अनुभव में सबसे अधिक सान्त्वनात्मक स्थान होता है, तो मानव की सम्पूर्ण अवस्थिति के बारे में कितनी चिन्ता थी (या नहीं थी!) इस का अनुमान महज ही किया जा सकता है। केवल पोटो में और मूल्य धारा से कुछ अलग पढ़ गये व्यक्ति ही मानव की समग्र अवस्थिति के बोझ में उत्पन्न होने वाले प्रश्नों को लेकर घेरे जाते थे, बाकी सब के लिए तो आर्थिक शोषण के साँचे की मूर्तियाँ ही इष्ट देवता के आसन पर प्रतिष्ठित थीं।

यह तो तीनों के अन्तिम वर्षों में—दूसरा महापुरुष में न काल पढ़ने—हुआ कि उपन्यासकार ने अपना चरमा बदला, तब पूर्व और पश्चिम दोनों के आकार में बिलकुल बदलकर अधिक सूखे और यथार्थ हो गए और पश्चिम दोनों के सम्बन्ध का परिदृश्य भी बिलकुल दूसरा हो गया। नव-बनाकर घर की आग भी बदली हुई नजर में देखने लगा। दूसरे संस्करण में बड़े कि उनकी नजर एक ही चीज को

देगने से पड़ने वाले जोर से मुक्त होकर बड़े परिवेश की ओर अधिक सही परि-
पार्श्व में देखने लगी। और उसे जो दीखा, उसका नया मूल्यांकन करने को भी
वह तैयार हुआ—केवल पश्चिम में पायी हुई विश्लेषण-पद्धति की कसौटी पर ही
नहीं बल्कि अपने पुराने अनुभव की कसौटी पर भी। उम्रसमय से अब तक के तीन
दशकों ने केवल पश्चिम में ही नहीं, मारे ससार में हमारे सम्बन्धों का, और उन
सम्बन्धों को कला में आत्मसात् करने की हमारी प्रक्रिया का ढाँचा तैयार किया
है।

हमने दो युद्धों के बीच की अवधि के आर्थिक-सामाजिक सघर्ष के उपन्यास-
साहित्य की ओर उसके सामान्य मानवीय ढाँचे की बात की है। पश्चिम ने भार-
तीय लेखक के सामने मघर्प के तीन मुख्य रूप रखे हैं, जिन्हें हम नाम की सुविधा
के लिए क्रमशः डाविनी, मासर्मीय और फायडीय कह सकते हैं। यह बहुत मोटा
विभाजन है; इसमें सन्देह नहीं कि जैविज, आर्थिक-सामाजिक और मनोवैज्ञानिक
सघर्ष की बात करना अपेक्षा अधिक मही होता। प्रत्येक रूप के उतनाही समर्थक
या व्याख्याता प्रकट हुए, पर जल्दी ही यह लेखक की समझ में आ गया कि इससे
आगे भी कुछ कहने को है। भारत में इस बोध में यह ज्ञान भी शामिल है कि बहुत-
से कहे को अनकहा करना होगा; अर्थात् ऐसे निरूपणों की कई प्रतिज्ञाएँ भारतीय
अनुभव में और भारतीय जीवन-परिपाटी से मेल नहीं खाती।

अब यह सम्भव तो है कि इस सारी प्रतिक्रिया को अयथार्थवादी, निराधार
या पूर्वग्रह-रूपित मानकर उसकी उपेक्षा कर दी जाए। पर उस उपेक्षा से कुछ
परिणाम नहीं निकलेगा क्योंकि स्थिति का यह पक्ष यों भी अप्रासंगिक है। क्योंकि
मघर्प स्वयं यथार्थ का क्षेत्र नहीं, यथार्थ की प्रतिक्रिया का ही क्षेत्र है, वह प्रतिक्रिया
जैसी भी हो। 'मनुष्य वही है जो वह करता है', यह मानकर चलने से भी हम
उसके भूल या वास्तविक स्वभाव या सत्य को पाने में उतने ही सफल या असफल
हो सकते हैं जितने इसके प्रतिकूल सिद्धान्त को मानकर—कि 'मनुष्य वही कर
सकता है जो वह है'। बल्कि पहला सिद्धान्त, जिसे हम सहज ही 'वैज्ञानिक' मान
लेते हैं, उस परिस्थिति में और भी कम विश्वास्य हो जाता है जब हम 'मनुष्य क्या
करता है या करेगा' यह जानने के लिए अपने शोध का आधार इसे बनाते हैं कि
बिलायती चूहे या कुत्ते या बन्दर क्या करते हैं या करेंगे !

मानववाद की प्रधान व्यापक प्रतिज्ञा को लीजिए : मनुष्य विकास-क्रम का
चरम-बिन्दु है—इतर प्राणी अपने को प्रकृति के अनुकूल बदलते हैं पर मनुष्य
अपने परिवेश को अपने अनुकूल बनाता है। इसी बात को दूसरी तरह कहकर
उसके प्रासंगिक महत्त्व को तीव्र रूप में सामने लाया जा सकता है। इतर प्राणियों
में सघर्ष नहीं होता, 'केवल मनुष्य में सघर्ष होता है।'।

यानी मधर्प सम्भाव्य की पहचान में से उत्पन्न होता है। जहाँ मधर्प मौजूद है, वहाँ महत्त्व यह पहचानने का नहीं है कि परिवेश में परिवर्तन लाया जा सकता है, महत्त्व की बात यह है कि अपने भीतर एक नयी क्षमता पहचानी जा सकती है, यह और यही मात्र मधर्प का रचनात्मक उपयोग है जब मधर्प एक उत्तम आत्म-चेतना और ज्ञान की विटकी का काम दे। मधर्प को बेबन विजिगीषा के, प्रभुत्व पाने या हावी हो जाने व प्राकृतिक सधान का लक्षण मानना बेबन विध्वनात्मक ही हो सकता है। इस मधर्प में हार एक गहरा घाव छोट जाती है और दूसरी ओर विजय अह को पुनः नये विनाशकारी मधर्प की स्थिति पैदा कर देती है।

सधर्प व्यथा का तुल्यार्थी है। व्यथा गंम नहीं है, रोग का लक्षण है; और लक्षण केवल शरीर के स्वास्थ्य-प्रदान के प्रमाण होते हैं। (मृत्यु लक्षण नहीं है, वह प्रपान की पराजय में निष्पत्ति है।) सधर्प भी व्यक्ति और परिवेश के बीच सामञ्जस्य के प्रयत्न का लक्षण है। अब एक तो लक्षण को दबा देने से ही इलाज नहीं हो जाता जब कि रोग की नींव दूमरी जगह है। दूसरे अगर सामञ्जस्य ही प्राप्त करना है तो उसके लिए सम्पूर्ण विजय की अपेक्षा समीचीन जीवनोपाय की खोज ही शान्द अधिक उपयोगी हो सकता है। विशेषतया उस स्थिति में जब मधर्प का और उसके हन की खोज का सम्बन्ध दूसरे व्यक्तियों में भी हो। यानी यहाँ फिर महत्त्व अपने में बाहर निकलने के प्रयत्न का हो जाना है, अह-केन्द्रित व्यक्ति के बने अपने लिए नयी बाधाएँ ही खड़ी कर सकता है।

निष्मन्देह प्राकृतिक परिवेश और मानवी परिवेश में अन्तर है। लेकिन दोनों ही में अगर मधर्प में सम्पूर्ण विजय अथवा प्रभुत्व को गर्न बना दिया जाए तो मधर्प का हल कठिनतर ही हो जाएगा।

माधारणतया पूर्वी मन्त्रियों में, और विशेष रूप से भारतीय मन्त्रियों में, मानविक-आध्यात्मिक शक्तियों के अस्तित्व का और योग अथवा तपस् के मूल्य का ज्ञाप्रह रहा है। पश्चिम की—जिस हृद तक इस दिक्ते का कोई अर्थ है—दृष्टि को एक मूल्य दाग अभिव्यक्त किया जा सकता है—‘अधिक मांग; अधिक मुन’। जहाँ पूर्व की खोज शान्ति की अथवा आनन्द की खोज है, वहाँ पश्चिम का ज्ञाप्रह मुन अथवा परिलुप्ति का है। ऐसा नहीं है कि पूर्व या पश्चिम दोनों में के कोई भी पक्ष दूसरे की खोज में नितान्त अपरिचित है या कि एक का कोई भी मद्रस्य दूसरे की दृष्टि से नहीं देख सकता रहा। बल्कि ऐसा नहीं है इसलिए समकालीन भारतीय लेखक के लिए भारतीय परिस्थितियों पर पश्चिमी मनोवृत्ति के प्रभाव के उदाहरण प्रस्तुत कर सकता सम्भव हुआ। वह की आप्पायित करने की भूमिका में इन्द्रियों की आप्पायित करने के व्यापक आन्दोलन-रूपी पश्चिमी प्रयत्नों में हम सभी परिचित हैं। रमना की, हाथों की, त्वचा की, हर अवयव और इन्द्रिय की

पग्लाना और उसकी बामना को तृप्ति देने हुए और बढ़ाते चलना उस वर्तुल का आरम्भ करना है जिसकी अन्तिम परिणति एक भयानक और अत्यन्त घातक सघर्ष में ही हो सकती है। 'प्रभुत्व के लिए सघर्ष' के दृष्टिकोण की यही धुनियादी भूल है : वह पहले तनाव का बानावरण पैदा करता है और फिर उस पर विजय का अभियान आरम्भ करता है।

बुद्ध लोग पूर्वी दृष्टि की समीचीनता स्वीकार करते हुए कि मध्यकालीन यूरोप से उनके तुल्य उदाहरण देंगे, और फिर यह नक प्रस्तुत करेंगे कि तकनीकी विकास की गति के कारण मानव की अवचेतन जीवन-शक्तियाँ अब इतनी क्षीण हो गयी हैं कि उन्हें रचनात्मक काम में नहीं लगाया जा सकता। पर गति का तर्क अधिक-से-अधिक सुविधा या सामयिकता का तर्क है, और यह आसानी से मिट किया जा सकता है कि सुविधा के लिए अपनाये गए 'सामयिक' उपाय जितनी जलभरने मुलमाने हैं उतनी ही ओर पैदा भी कर देते हैं। यह तो तथ्य है कि मानव-व्यक्तित्व की डलभने लो ऐसे उपायों से बभी नहीं सुलभ सकती, और सघर्ष को दमित करके बहुत गहरे छिपावेन का परिणाम यही हो सकता है कि उसे परिधम-पूर्वक फिर सतह पर लाया जाए ताकि उसका उपचार किया जा सके।

यह भी सुभाषा जाता है कि तकनीकी प्रगति मानव मान को एक एकरूपता की ओर ले जा रही है, और एक नयी मर्यादा का निर्माण कर रही है जिसकी तुलना पूर्वी सभ्यताओं की नींव, उनकी पग्लार अबदा बिरादरी की मर्यादाओं में की जा सकती है। यह तर्क भी मल्य नहीं है, इस नये मर्यादागत जीवन में न तो परिवार अबदा बिरादरी की-सी घरेलू आरमीयता होती है, न उसका अन्तरंग निजीपन और विशिष्टता। न ही यह मर्यादागत जीवन उस अर्थ में 'प्राइवेट' जीवन होता है जिस अर्थ में परिवार के एक व्यक्ति का जीवन होता है। पूर्वी परिपाटी में व्यक्ति अकेला भी समूह का अग वना रहता है; आधुनिक पश्चिमी तकनीकी मानव सस्वागत होकर और अकेला अजनबी, 'परिवार से कटा हुआ' हो जाता है।

सामाजिक नृत्त्वविदों ने अपराध-भाव और अपमान-भाव वाली सत्त्वृतियों में भेद किया है ('गिल्ड कल्चर' और 'शेम कल्चर'), और यह एक हद तक उचित है। विलु भारतीय अनुभव का मूल्यांकन करने के लिए केवल अपमान-बाध के नियन्त्रक प्रभाव की बात काफी नहीं होगी। भारतीय संस्कृति में व्यक्ति और समूह के सम्बन्ध में एक महत्वपूर्ण अन्तर है। भारतीय समाज—भारत का धार्मिक समाज या सम्प्रदाय भी—व्यक्ति से कर्म के क्षेत्र में निर्धारित प्रकार के आचरण की अपेक्षा करता है पर विश्वासों के मामले में उसे पूरी छूट देता है, यह अत्यन्त महत्व की बात है। यही बात है जिसमें सघर्ष कम-से-कम हो जाता है, और अपराध-भाव को उदित होने का अवसर ही नहीं मिलता। विश्वास और आचरण में

सामयस्य हो इसके लिए कोई दबाव नहीं रहना, क्योंकि विद्वान बन हो इसके बारे में कोई नियम नहीं होता। न ही विद्वान की कमी या अथछा की छिताने की कोई लाचारी होती है। एकात्मिक विद्वान के असाहिष्णुता-भर जाग्रह से इन दोनों प्रकार के दबाव प्रकट होते हैं, और अपराध-भाव उनका अनिवार्य परिणाम होता है। निस्सन्देह भारतीय स्थिति में पाखंड की सम्भावना बनी रहती है, पर इन प्रकार का पाखंड कम खतरनाक होता है। विद्वान की कठिन लाचारी की स्थिति में एक दूसरे प्रकार का अवचेतन पाखंड उत्पन्न हो जाता है; दमित अन्-विरोध में तीव्र हिंसाएं, बैर-भाव और अन्य विनाशक प्रवृत्तियाँ उभरती हैं।

मानव की अवस्थिति की पश्चिमी अवधारणा में अवराध-भाव, अजनबियन और उग्रदंष्टन का भाव प्रकट होना अनिवार्य जान पड़ता है। कोई मानवी समीकरण उसमें नहीं मिलना, 'हम' और 'मैं' में सम्पूर्ण विरोध का ही मन्वन्ध स्थापित किया जाता है, और इस विरोध का हल किसी एक पक्ष की सम्पूर्ण पराजय द्वारा ही हो सकता है। ऐसी विरोध-मन्वन्ध ही परस्पर बाधा और बैर-भाव का, अजनबियन का कारण बनता, और संघर्ष की लीक डाल देता।

भारतीय दृष्टि मानव की अवस्थिति को यों नहीं देखती। वह एक व्यापक समीकरण प्रस्तुत करती है, बल्कि उसमें दो सम्भाव्य समीकरणों में निरन्तर आदान-प्रदान होता रहता है। 'मैं' कभी 'हम' का प्रतिरोधी होकर नहीं आता; प्रश्न इतना ही रहता है कि दोनों के जोड़ से एक ही योगफल निकलता है या कि भिन्न, भिन्न योग फल हो सकते हैं। इस ध्यान को गणित के समीकरणों का रूप में तो वही कि या तो

मैं + हम = ब, जहाँ क एक स्थिरांक है,

अथवा

मैं + हम = ब, जहाँ ब एक जटिल चल-राशि है।

व्यक्ति और समूह के बीच ध्रुविता कभी नहीं होनी, विरोध का भूगोल उनके बीच नहीं बनता।

समकालीन हिन्दी साहित्यकारों में कुछ ने इस विचारधारा को आगे बढ़ाने का प्रयत्न किया है। इस प्रयत्न की अवहेलना कर देना भी सम्भव है, और उसे अमर्यादित महत्व देना भी उतना ही सम्भव है। उचित यही होगा कि इसे सही मन्दर्भ में रखकर देखा जाय, क्योंकि एक सभ्यता की उपलब्धि का दूसरी के लिए मूल्य पट्टचानने के लिए उस उपलब्धि को उस अनुभव की जमीनी पर परखना चाहिए जो उसका आधार रहा।

निस्सन्देह आधुनिक साहित्य में इन विभागों का पुनर्गठन पश्चिम में सम्यक् के कारण हुआ है। किन्तु इसी से उन्हें अनुवृत्ति, उधार मान या प्रतिविम्ब मान

सेना भूल होगा। जिस परम्परा में अनुभव द्वारा सत्य का साक्षी होने वाले का उतना ही मूल्य रहा जितना उसका जो अकस्मात् या मेघा या दैवकृपा से सत्य का आविष्कर्ता हो सका, उसमें अनुभव-साक्ष्य का मूल्य आज भी कम नहीं है। और इन आधुनिक लेखकों ने यही साक्ष्य पाने या देने का प्रयत्न किया है। पश्चिम में सम्पूर्ण अत्यन्त मूल्यवान् सिद्ध हुआ है; हमारा विश्वास है कि पश्चिम के लिए भी वह उतना ही उपयोगी सिद्ध हो सके यदि सस्कृतियों के साक्ष्य को उनके मही-सम्बन्ध में देखा जा सके। क्या कहा जा रहा है, किसके सम्बन्ध में कहा जा रहा है, इसे ठीक-ठीक समझ सकने के लिए यह पहचानना आवश्यक है कि वह किस प्रसंग में कहा जा रहा है और किस अनुभव के आधार पर कहा जा रहा है।

कृति-साहित्य में इन विचारों की स्पष्ट अभिव्यक्ति हुई हो या उन्हें तर्क द्वारा सिद्ध किया गया हो ऐसा नहीं है। कृति-साहित्य में ऐसे प्रबन्ध लेखन के लिए बहुत गुंजाइश भी नहीं होती—घोड़ी-बहुत उपन्यास में ही हो सकती है। कहीं-कहीं अवश्य ही एक विचार को लेकर ही कहानी 'रची' गयी है घटना भी और चरित्र भी सृष्टि न होकर उसी विचार-सूत्र में टाँके गये हैं। उदाहरण के लिए जैनेन्द्र-कुमार का उपन्यास 'मुनीता' ही अविरोध द्वारा सघर्ष के क्षमन और निरसन पर एक प्रबन्ध है। अहिंसा की परम्परा में अविरोध का सिद्धान्त नया नहीं है, किन्तु 'मुनीता' में उसे एक समकालीन परिस्थिति पर चर्चा किया गया है। वह परिस्थिति भी नयी नहीं है; ठीक-ऐसे ही त्रिकोण को लेकर रवीन्द्रनाथ ठाकुर एक उपन्यास लिख चुके थे। किन्तु ठाकुर के 'घरे-बाहिर' में 'घर' पर 'बाहिर' का आक्रमण शमित अथवा निरस्त नहीं होता, आक्रान्ता की मृत्यु से वह समाप्त हो जाता है। इस प्रकार सिद्धान्त की दृष्टि से सघर्ष का कोई हल उस उपन्यास में नहीं है। ऐसा ही हल प्रस्तुत करना जैनेन्द्रकुमार का लक्ष्य है। 'बाहिर' के मन में अपराध-भाव किसी तरह उदित न होने दिया जाय; विरोध उसे अजनबी बनाकर उसे ध्वंस की ओर प्रेरित कर देगा—मुनीता को उसके पति के आदेश का यही तत्वावधान है। जो विकल्प उपन्यास में प्रस्तुत किया गया है वह कारगर होता है, आत्म-साक्षात्कार द्वारा आक्रमण का निरसन करा दिया जाता है। सिद्धान्त की प्रतिष्ठापना पूरी हो जाती है। यह प्रश्न बना रह जा सकता है कि कहानी कहां तक विश्वास्य बनती है। क्या ऐसे पति होते हैं—हो सकते हैं? कोई यह भी आपत्ति कर सकता है कि 'इसके लिए अनन्त धैर्य और असीम साहस की आवश्यकता है।' लेखक का उत्तर यही होगा कि उमने यह कभी नहीं कहा कि यह आसान उपाय है; उसका कहना यह है कि यह स्थायी उपाय है। और यह भी कि यह रचनात्मक उपाय है जो सम्बद्ध सब व्यक्तित्वों को सम्पन्नतर बनाना है और शानि किसी को नहीं पहुँचाता।

व्यक्ति के वरप-स्वातन्त्र्य की—अह की परितुष्टि खोजने के अधिकार की विषय चर्चा एक उपन्यास^१ में की गयी है। यहाँ भी निदान्त यही है कि दुर्लभ दावेदार अह के लिए वरप का एक ही मार्ग खुला हो सकता है—मृत्यु के वरप का यही उसका अन्तिम दावा हो सकता है। अह की परितुष्टि का अधिकार मान्य समझा गया है, पर यह भी स्पष्ट कहा गया है कि वह अनिवार्यतया स्वयंश्रुति ही हो सकती है। यह स्पष्ट कहा नहीं गया, पर निम्नलिखित उद्देश्य में निहित अर्थ है, कि पश्चिम की दृष्टि ऐसी ही दृष्टि है। इसके बराबर एक दूसरी दृष्टि के संकेत भी दिये गये हैं, मान लिया जा सकता है कि वह दूसरी दृष्टि पूर्व की दृष्टि है—या कि उस रूप में प्रस्तुत की गयी है।

पिग्मेलियन की जीव बंधा को उलटकर बलाकार की स्वयंश्रुति के दारे में भी एक नया दृष्टिकोण प्रस्तुत किया गया है। इसमें बलाकार पिग्मेलियन प्राण-विष्ट मूर्ति को स्वीकार नहीं करता, बल्कि उसके द्वारा गिनित दिने जाने पर उसे तोड़ डालता है—और इस प्रकार मुक्त हो जाता है। यह मुक्ति क्या है? अह के विसर्जन के माय-माय देवता की कृपा के भी परितुष्टि का अन्तिम नगापनः वह नगापन जो मुक्ति की पूर्वप्रतिज्ञा है, वह विसर्जन जो बला को बालान्तर बनाती है। कहानी के अनुसार पिग्मेलियन मच्चा मूर्तिकार इसके बाद ही बना, इसमें पहले नहीं था, पहले जो कुछ हुआ वह केवल तैयारी थी।

दूसरे भी प्रबन्ध या निदान्त प्रस्तुत किये गये हैं। कुछ में मर्षण के प्रति दृष्टि-कोण केवल निहित है, और उसके निरसन के उपाय केवल व्यजित किये गये हैं या संवेदनशील पाठक की पहचान पर ही छोड़ दिये गये हैं। केवल एक उदाहरण देकर संक्षेप किया जाये। रघुवीर महाय की कहानी 'एक जीता-जागता व्यक्ति में' नायक, जो स्वयं ब्रह्म मुनानेवाला भी है, सड़क के किनारे तारकोल से अपने को छुड़ाने का प्रयत्न करती हुई चिड़िया को देखा है और साथ ही अपनी भाव-प्रतिबिम्बों का भी अध्ययन करना चलता है। उसमें महायत्ना करने की इच्छा है, पर अपने सामर्थ्य का दर्प उस करण को रग रहा है, और एक आत्म-प्रगमा का भाव भी उसकी ओर है - 'मे किना समर्थ हूँ, और चिड़िया को छुड़ाने का करना मेरा काम में करने वाला हूँ।' महायत्ना करने की इच्छा गलत नहीं है; गलत है अह-तुष्टि का भाव। निकट आने हुए मानव प्राणी से चिड़िया और पक्षी जानी है; उसकी पहल ही जी-तोड़ कोशिशें एक तात्कालिक डर से और प्रबल हो जाती हैं और एकाएक वह अपने को छुड़ा लेती है। वह चिड़िया ही नायक, बर्ता, वह 'जीता-जागता व्यक्ति' है जिसने अपने-आप को छुड़ाना है; महायत्ना करने आया

१. 'अर्थ' : अपने-अपने अर्थनरी।

२. 'अर्थ' : बलाकार की दुःख।

वृत्तकार अपने को थोड़ा-सा कुठिन ही अनुभव करता है—पर इतना कुठिन नहीं कि पक्षी में मिली शिक्षा को ग्रहण न कर सके। अन्त में जब वृत्त सुनाने वाला कहता है कि उसे जो मिला था उसे चिड़िया लेकर उड़ गयी, तब हम जानते हैं कि वह उसका फूला हुआ अह ही था जो चिड़िया ले गयी और जो उसे मिलकर उसके पाम रह गया वह अहम्भुक्ति की वान्ति ही है।

निस्सन्देह ऐसी बहुत-सी स्थितियाँ हैं जिन पर ये विचार लागू नहीं हो सकते। उदाहरण के लिए आधुनिक राज्य-सत्ता के या यन्त्र के साथ मानव के सम्बन्ध। लेकिन वह एक-दूसरे ही प्रकार का मंघर्ष है जो कि व्यक्ति और व्यक्तियों के बीच नहीं, व्यक्ति और निर्व्यक्तिक के बीच का मंघर्ष है। जीव और जड़ का मंघर्ष है। उसे यदि निर्व्यक्तिक स्तर पर ही ग्रहण किया जाय, तो उसकी तुलना प्राकृतिक शक्तियों से भ्रम के साथ की जा सकती है। और यदि उसे व्यक्ति-स्तर पर लाने का प्रयत्न किया जायेगा तो फिर उसको ऐसा रूप देना पड़ेगा जिसकी परिभाषा व्यक्ति-सम्बन्धों के स्तर पर की जा सके। यन्त्र-सम्पत्ता या सर्व-नियन्त्रक राज्य-सत्ता के मुकाबले मानव व्यक्ति का जो व्यर्थीकरण या अकिञ्चनीकरण आज देखने में आता है (प्रक्रिया का यह नाम उतना ही कृत्रिम है जितनी वह प्रक्रिया है), जिसे प्रक्रिया से उसे एक जिन्सी इकाई बनाकर न-कुछ के बराबर कर दिया जाता है, उसके प्रति विद्रोह से एक नया आत्म-साक्षात्कार हो सकता चाहिए। वंसा साक्षात्कार और इसके बाद ऐसी नयी आत्म-चेतन इकाइयों का नया सलाप और परस्पर-सम्पत्ति—इसमें मंघर्ष की नयी खाई न बनकर उसके पार एक नया सेतु बन सकेगा। भविष्य की आशा इसी में हो सकती है।

निर्व्यक्तिक के विरुद्ध सभ्रम का एक पहलू ऐसा भी है जो अभी तक पूर्व और पश्चिम दोनों में निराशाजनक दीखता है। या अगर पूर्व में अभी कम निराशा-जनक दीखता है तो केवल इसलिए कि समय की दीड़ में पूर्व उतना पीछे है। लेकिन जिस सभ्रम का परिणाम पहले से जाना हुआ है, वह अवांछित भी हो तो भी उस स्थिति को मंघर्ष की स्थिति सायद नहीं कहना चाहिए। हम पहले कह आये कि 'सम्भाव्य की पहचान' ही मंघर्ष की शर्त है। और ऐसी स्थितियों में (बिना उन्हें अपनाये हुए) हम उन उपायों को स्मरण करते हैं जो अतीत अनुभव ने समय-समय पर मुभाये। वास्तव में ये सब उपाय एक ही औषध के रूप हैं—एक ऐसे 'राम-वाण' के जिसको केवल विज्ञापन के लिए अलग-अलग युगों में अलग-अलग नाम दिये जाते रहे हैं। वह गनातन्त्र और विश्वजनीन औषध है साहस अथवा धैर्य। प्राचीन निरूपण या दुःख अथवा ट्रेजेडी के समक्ष साहस, मध्यकाल में इसका रूप हुआ वीर अथवा प्रतिकूल के समक्ष साहस, आधुनिक निरूपण सायद होगा अमानुषों के समक्ष साहस। या यह भी कदाचित् आधुनिक-पूर्व निरूपण है, और अन्तिम प्रतिज्ञा होगी निरर्थक के समक्ष साहस—

रचना और प्रक्रिया

रचना प्रक्रिया की बात उठने पर अक्सर यह कहा जाये कि आजकल तो रचना की ओर कम और प्रक्रिया की ओर ही अधिक ध्यान दिया जाता है नौ बत्त दिवङ्गुल बैठता नहीं हागी। लेकिन जिन निष्कटपूरेवर्गों युग की प्रवृत्तियों में प्रायः की प्रवृत्ति का भेद हम करना चाहते हैं यह बात उस युग के बारे में भी कही जा सकती थी। मैं क्या लिखता हूँ ? मैं कैसे लिखता हूँ ? मैं और मेरी रचना, दोनों अपना संतुलनात्मक रूप शीघ्र ही हमारे अति-परिवर्तित हो गये हैं। हमारे प्रयत्न में ऐसी कम ही संशय होगे जिनसे किसी-न-किसी सम्पादक ने इन विषय पर कुछ न लिखा सिद्ध हो। उन में पहले भी लेखकों को अवश्य ही अपने बारे में बात करने का मौका रहता रहा होगा, लेकिन जो लिखा या छपा हुआ साहित्य हम मिला है उस में आत्मचर्चा वाले अंग में भी—और कानून-परम्परा में गवर्नर का एक निश्चित स्थान रहना चला आया था।—इन पक्ष की चर्चा प्रायः नहीं है। इसी स्थिति को पाठक अथवा गृहीता की ओर से देखें तो यो भी कह सकते हैं कि वह कृति के साथ कृतिवार के बारे में भी बहुत कुछ जानना चाहता था लेकिन इन बातों का उसके लिए विशेष महत्त्व नहीं था कि कोई क्यों या कैसे लिखता है।

पाठकों में जो स्वयं नेमक रहे, या बहिष्कार-शायी रहे, उन्हें बदाचिन् इस बात और कैसे में अधिक रसि रहो हो, लेकिन शायद पुराने कवि ऐसे लोगों के लिए नहीं लिखते थे।

वास्तव में परिस्थिति में इनको परिवर्तन हुआ है और जिस के कारण वे शीघ्र ही अब बहुत कम लोग पढ़ने लगे हैं, उन्हें उन उनको में ही पहचाना जा सकता है जो पिछली पीढ़ी के लेखक देते रहे। अगर ऐसे उनको को छोड़ भी दें जो स्पष्ट-तया प्रश्न को टालने के लिए या ऐसी पड़ताल का परिहार करने के लिए दिये गये थे, जैसे 'मैं चिक्के मज्जेद नेटर-पेपर पर नौली स्थायी से लिखता हूँ। तो भी यह सत्य क्या जा सकता है कि कृतिवार रचना प्रक्रिया के बहिरंग की ही चर्चा अधिक करता था। मैंने वह ज्ञान उपाज्ज्वल करता है, मैंने वह विचारों को स्मृति देता है और दर्शाता है कि मैंने वह सत्यताओं को भ्रमना है या अपने को ऐसी परिस्थिति में टालता है कि वे बहुत उठें—इन सब की ओर हमारा ध्यान जाना था और इनकी चर्चा वह पट्ट के लिए उनको ही मगना था। इससे प्राप्ति भी रचना-

प्रक्रिया के बारे में कुछ कहने को हो सकता है ऐसा वह सोचता ही नहीं था, यह मानना तो दूर की बात कि रचना-प्रक्रिया आरम्भ ही वहाँ से होती है जहाँ में भव चीजें पीछे छूट जाती हैं। यह नहीं कि कृतिकार के जीवन में इन सबका महत्व नहीं है। निस्मन्देह, ये सभी उस की शिक्षा-दीक्षा के अनिवार्य अंग हैं और हम चाहें तो इतना और भी जोड़ दे सकते हैं कि यह उस की सायना का भी एक तत्त्व है कि वह अपने को ऐसी परिस्थिति में लाये कि उस की रचनात्मक प्रतिभा का उन्मेष हो। विन्नु रचना-प्रक्रिया उन्मेष की नैयारी या अनुकूलता नहीं है, वह स्वयं उन्मेष है।

ठीक इसी बिन्दु पर नयी प्रवृत्ति इस से पहले की प्रवृत्ति से अलग हो जाती है। जिस प्रश्न का उत्तर देने या पाने का प्रयत्न अब होता है, योंतां उसे भी 'क्यों' और 'कैसे' के द्वारा निरूपित किया जा सकता है, लेकिन वास्तव में प्रश्न बदल गया है, क्योंकि उस में कर्तृत्व को स्थानान्तरित कर दिया गया है। 'मैं क्यों लिखता हूँ?', 'मैं कैसे लिखता हूँ?' इन प्रश्नों का कर्त्ता 'मैं' वास्तव में लेखन-क्रिया का कर्त्ता न हो कर उस का कर्मक्षेत्र हो गया है, अर्थात् हमारी वास्तविक जिज्ञासा यह है कि मेरे द्वारा कैसे लिख जाता है या क्यों लिख जाता है।

हो सकता है कि किसी को यह भेद अचरित से श्यादा बारीक जान पड़े। सूक्ष्म वह हो सकता है लेकिन केवल स्थूल के उलटे अर्थ में ही, गुप्त के उलटे अर्थ में नहीं। मेरा खयाल है कि समकालीन साहित्य की बहुत-सी प्रवृत्तियों को समझने के लिए इस भेद को सही-सही समझना और इस के कारणों को जानना जरूरी है।

कृतिकार के अन्तःकरण की इस चीर-फाड़ को हम हितकारी ही समझते हैं। ऐसा नहीं है। धनिक यह बात हम खास तौर से कहना चाहते हैं कि रचना प्रक्रिया के अन्तिम विक्षेपण का यह प्रयत्न जोखिम से भरा हुआ है और समकालीन साहित्य—साहित्य ही क्यों, सभी कलाओं—को काफी क्षति पहुँचा चुका है। यह भी कह सकते हैं कि इस जोखिम की प्रक्रिया को समझने के लिए ही रचना-प्रक्रिया की ओर और ध्यान स्थापना उपयोगी है, नहीं तो इस प्रक्रिया को चर्चा पहले ही अस्वस्थ स्तर तक पहुँच चुकी है।

प्रतिभा से प्रक्रिया तक हमारी प्रगति विज्ञान की प्रगति के साथ बँधी हुई है। जब तक प्रतिभा ईश्वर-प्रदत्त थी—और इसलिए जब नहीं थी तब नहीं थी और उससे आगे कुछ कहने को नहीं था—तब तक परिस्थिति इन्हीं लिए हमारे बस की थी कि उस पर हमारा बिलकुल बस नहीं था। लेकिन वैज्ञानिक खोजों पर आधारित मानवतावाद ने जब मनुष्य के आत्म-विश्राम को इतना बढ़ा दिया कि वह प्रतिभा में भी पसीने का अनुपात नापने लगा, तब परिस्थिति जटिल हो गयी। प्रत्येक क्रिया का कोई कारण होना है, क्रिया और प्रतिक्रिया समान और प्रतिलोम होती हैं, यहाँ से आरम्भ कर के भौतिक विज्ञान के यांत्रिक चिन्तन ने

मानव-जीवन को और मानव-प्रक्रिया को जो रूप दे दिया और उसी दार्शनिक ढंग में मनोविज्ञान और मनोविरलेपन ने जो नये निदान प्रतिष्ठित किए, उनके कारण कलाकार की रचनाशक्ति को भी एक यन्त्र के रूप में ही देखा जाने लगा— निम्नन्देह एक बहुत ही जटिल और बड़े मूढ़न मनुजान वाले यन्त्र के रूप में, लेकिन अन्तर्गोष्ठा एक यन्त्र ही के रूप में जिस के संचालन के नियम गणित बदला भीतकी विद्या पर ही आधारित होते हैं।

मानव-मन अगर एक यन्त्र है तो यह जानना न केवल सम्भव है बल्कि आवश्यक भी है कि वह यन्त्र कैसे चलता है और क्या कर सकता है। अर्थात् उसे कैसे चलाया जा सकता है और उनमें क्या काम लिया जा सकता है। मनुष्य का यह यन्त्रीकरण उस के सामाजिक और नागरिक जीवन के हर क्षेत्र में हो रहा था, क्योंकि यन्त्र की अच्छी तरह चलाना मनी को अनौप्य था। राजनता भी तो यही चाहती थी कि प्रजा-जनरूपी यन्त्र अच्छी तरह चले। प्रजातन्त्रवादी मताओं और जनतन्त्रवादी मताओं में इन मामलों में कोई अन्तर नहीं था। और जहाँ वे दोनों तन्त्र नहीं थे वहाँ भी मुविषा इसी में देखी गयी कि अपनी शक्ति का खोल इन मानव 'जन' को ही माना जाये जिसे कि यन्त्रवत् चलाया जा सकता है।

रचना-प्रक्रिया पर ध्यान केन्द्रित होना का एक कारण हमारी समझ में यही था कि रचनाकार-रूपी विशेष प्रकार के यन्त्र को चलाने के नियम जानना आवश्यक हो गया था। 'साहित्य कैसे रचा जाता है' से लेकर 'कैसा साहित्य रचा जाये' (और कब और क्यों)—इन विषयों को समझ में जितनी बर्बाद पिछली दो पीढ़ियों में सरकारी या अधिकारी स्तर पर हुई उतनी इतिहास में कभी न हुई होगी। एकाएक पहचान लिया गया था कि लेखक—साहित्यकार—किसी भी कला का कृतिकार—एक बड़े उपयोगी प्रकार का यन्त्र है, और उस का अधिक-से-अधिक उपयोग करने के लिए अधिकार-सम्पन्न सभी वर्ग आतुर थे। कलाकार का उपयोग पहले कभी न हुआ हो, ऐसी बात नहीं थी; पर इतना चेतन और सुयोजित उपयोग कदाचित् पहले नहीं होता था। गुह था तो स्वाया पहले भी बाजा रहा होगा; लेकिन इस बुद्धि से नहीं कि इनसे इनकी कैमोरी शक्ति मिल सकेंगी! तो यन्त्र का अधिक-से-अधिक सान उठाने के लिए उस के आन्तरिक नियमों को जान-समझ लेना आवश्यक था—इन ज्ञान के किसी आधुनिक मूल्य के लिए नहीं, बल्कि यन्त्र को और भी अधिक वृद्ध करने के लिए।

रचना प्रक्रिया के समकालीन गौरव का यह एक पक्ष है। दूसरा पक्ष यन्त्र की उपयोगिता का नहीं, स्वयं यन्त्र का है। यह भी एक मार्ग की बात है कि इनो बात में यन्त्र स्वयं भी अपनी प्रक्रिया के विषय में इतना मग्न हो उठा। यदि कलाओं के प्रति हमारे मन में विशेष आदर न हो तो हम कह सकते हैं कि अपनी ओर सब की इतनी अधिक रुचि देव कर कलाकार का दर्शनीय हो उठना स्वाभाविक हो

या और रचना-प्रक्रिया की आधुनिक सब चर्चा विस्फारित अहं के गुध्वारे में भरी हुई गैंग भर है। इस बात में कही या कुछ सचाई भी हो सकती है। लेकिन सचाई इतनी ही नहीं है। कलाकार की समस्या विस्फारित अहं की समस्या से बड़ी है। कहा जा सकता है कि वह दस यन्त्रवादी तक का दूमरा पहलू है—अर्थात् हरनिया का याग्निक आधार खोजने की प्रकृति के प्रति विद्रोह है। दूसरे शब्दों में वह मानवतावाद की दूमरी लहर है। पहली बार देवी अथवा अतिमानवी सत्ता के स्थान पर मानव की प्रतिष्ठा की गयी थी, अब की बार मानवोत्तर भौतिक अथवा साम्प्रदायिक के विरुद्ध मानवीय को लक्ष्य रिया जा रहा है। रचनाकार की ओर में रचना-प्रक्रिया की ओर ध्यान आकृष्ट करया जाता है तो उस प्रक्रिया की सामान्यता दिखाने के लिए नहीं, बल्कि उसकी विशिष्टता पर बल देने के लिए—उमें नियमों के अधीन कर के उपयोग्य बनाने के लिए नहीं बल्कि उम के नियमातीत उन्मेषमूलक धर्म पर आग्रह करने के लिए।

स्पष्ट ही है कि याग्निक चिन्तन की परिस्थिति में इस की आवश्यकता है। सम्भव है कि प्रतिभावादी कृतिकार का स्थान भविष्य में द्रोक्दार्शनिक यन्त्र ले लें और उन्हीं से सभी प्रकार की कला-कृतियाँ निम्त हुआ करें—या कि केवल ऐसी ही रचनाओं को प्रकाश में आने की सुविधा हो जो कि इस प्रकार नियोजित पद्धति से उपलब्ध की गयी हो। यों तो आज जो कलाएँ जन-सम्पूजित की साधन हैं—मिमेंमा, रेडियो, टेलिविजन—उनकी मानव-निमित्तता का भी मध्ये प्रतिपादित ऐसे यन्त्र-मिद्ध रसायन में अधिक नहीं है। किन्तु अब तक यन्त्र की सौ प्रतिपादित विजय नहीं हो जाती तब तक कलाकार को लाचार हो कर कृति-कर्म के इस पक्ष पर अधिक बल देता ही होगा। यह उम का दुर्भाग्य है कि उसे ऐसा करना होगा; क्योंकि ऐसे मध्य प्रयत्न उसे उस के वास्तविक कर्म में दूर ले जाते हैं, उस की प्रतिभा का दुरुपयोग करने हैं, निरन्तर ऐसा करते हुए उसे कुछ विकृत भी करते हैं। लेकिन जिन दुर्गति से बचने के लिए वह यह प्रयत्न करता है, वह इस दुर्भाग्य से कहीं अधिक बड़ी है।

यहाँ एक और समस्या की ओर संकेत कर देना होगा। रचना-प्रक्रिया के विषय में इतना अधिक आत्म-चेतन होना स्वास्थ्यकर नहीं है, फिर भी कृतिकार के लिए अपने कर्म के इस पक्ष पर बल देना आधुनिक परिस्थिति में आवश्यक हो गया है; यह एक विपर्यय है। इस में आगे दूसरी कठिनाई यह है कि वास्तव में कृतिकार अपने मानस के उम अंग को देख भी नहीं सकता जिसमें रचना का कार्य सम्पन्न होता है। इस का यह अभिप्राय नहीं कि मानस का कोई एक विशिष्ट अवयव ही रचना कर सकता है। पर रचना की प्रेरणा जिन आन्तरिक तनावों, दशाओं, दमन-उन्नयन की क्रियाओं से मिलती है, वे जिन गुणधर्मों के साथ अभिन्न रूप में मगधित होती हैं उन्हें कृतिकार नहीं देख सकता। देख सकता तो वे हल

हो जाती और उन में शक्ति-संचय ही न हो पाता, उन की शक्ति-प्रवणता का रहस्य और प्रतिज्ञा यही है कि वे कृतिकार की दृष्टि की ओर हैं। यह दूसरा विषय है कि जहाँ कलाकार के लिए रचना-प्रक्रिया पर बल देना आवश्यक हो गया है वहाँ वास्तव में वह अपनी रचना प्रक्रिया के बारे में कोई प्रामाणिक बात नहीं कह सकता।

रचना-प्रक्रिया के बारे में कुछ कहने का उद्देश्य उनका रहस्योद्घाटन करना न है। बर यह ही भवता है कि उसके आस-पास जो भाड़ भगाड़ उगते हैं या उगाये जाते हैं उन्हें बाट कर माफ कर दिया जाय।

रचना प्रक्रिया का नये ज्ञान या विज्ञान की नयी खोजों से कोई सम्बन्ध नहीं है, न वह किसी मतवाद पर आधारित होनी है। न मनोविज्ञान उसे अधिक प्रभाव करता है, न इतिहास और परम्परा का ज्ञान अधिक पुष्ट। न शिल्प मधवा भाषा का ज्ञान उस में कोई गणात्मक परिवर्तन लाता है। इन सब बातों का रचना-प्रक्रिया से सीधा कोई सम्बन्ध नहीं है, किन्तु रचनाकार के लिए ये सब बहुत महत्व रखती हैं क्योंकि जिन मानस की प्रक्रिया होंगी उन मानस के सम्कार अपना जिन-वार्म महत्व रखते। सम्कार का महत्व मानना न यान्त्रिक सर्व को स्वीकार करना है और न प्रतिभा से इन्कार करना।

✓ प्रतिभा क्या है? वह एक आन्तरिक तनाव की स्थिति है। यह तनाव सब में नहीं होता, या एक सा नहीं होता। इसी लिए कुछ कलाप्रेमी होते हैं, कुछ कलाकार-स्वभाव के होते हैं पर कलाकार नहीं होते, और कुछ कलाकार होते हैं। जहाँ यह तनाव नहीं है वहाँ आगे सोचने की जरूरत नहीं है। जहाँ है, वहाँ फिर भी बहुत-से प्रश्न पूछने को रह जाते हैं, बल्कि वही उठते हैं। यह प्रतिभा वस्तु को ग्रहण कैसे करती है, अनुभव कैसे करती है, सम्प्रेषण क्या है, सम्प्रेषण की प्रवृत्ति कैसी है और उस का दबाव कितना है? यदि साधन प्रतीक हैं तो उन में कितनी शक्ति है, कितनी अर्थवत्ता है—कितनी व्यापकता है?

✓ प्रतिभा विषय का सम्प्रेषण नहीं करती, उस का अर्थ सम्प्रेषित करती है—और वह अर्थ साधारण (यूनिवर्सल) होना चाहिए। प्रतिभा वस्तु को सम्प्रेषण नहीं बनानी, अनुभव को सम्प्रेषित करती है और वह अनुभव अद्वितीय (यूनीक) होना चाहिए।

अनुभव की अद्वितीयता और अर्थ की साधारणता—प्रतिभा के ये दो इष्ट हैं। यह कहा जाये कि इन दो ध्येयों का संघर्ष ही उस का इष्ट है। जिन प्रक्रिया से यह योग मिलता है, वही रचना-प्रक्रिया है। और सब क्रियाएँ यन्त्र की हैं और उन के प्रति अधिक मजबूती भी उन की यान्त्रिकता को कम नहीं करती, हमारी यान्त्रिकता को मने ही बढ़ा दे।

नयी कविता

- छायावादी** : मैं छायावादी हूँ। यो तो छायावादी के लिए अपने बारे में ऐसा स्पष्ट दावा करना भूल है, लेकिन भौतिकता के उपासको के बीच में पड़कर बिया क्या जाये ? 'नयी कविता' के बारे में क्या बात की जा सकती है, मेरी कल्पना से बाहर है—मेरी कल्पना के !—वह फिर कहाँ हो सकती है ? क्योंकि मैं तो कल्पना के सुकुमार पखों पर—(हँककर, मुग्ध भाव से) अधि कल्पने, मुकुमारि ।
- प्रोफेसर** : मैं प्रोफेसर हूँ। हिन्दी का सही, पर प्रोफेसर हूँ। पढ़ाता हूँ, रिसर्च का निर्देशन करता हूँ। पाठ्य-क्रम निर्धारित करता हूँ। मैं किमी विषय पर सहसा कोई राय नहीं देता—मुझे राय कायम करने में तीन सौ वर्ष लगते हैं। निर्णायक का काम जल्दी का नहीं है। कोई नयी चीज में तीन सौ वर्षों तक नहीं पढ़ना—क्योंकि वह साहित्य नहीं है—नहीं हो सकता। और जब तीन सौ वर्ष हो जाते हैं, तब मैं वह पढ़ाने लग जाता हूँ—तब मुझे पढ़ने की आवश्यकता नहीं रहती। मेरे प्रत्येक निर्णय के लिए निर्धारित मानदंड होता है।
- अध्येता** : मैं आप दोनों महानुभावों को प्रणाम करता हूँ। आप गुरुजन हैं। मैं अकिञ्चन हूँ—केवल रवि के कारण साहित्य पढ़ने वाला एक साधारण व्यक्ति। मैं नयी कविता पढ़ता हूँ।
- छायावादी** : पढ़ते हैं ? तो कविता पढ़ी जाती है ?
- प्रोफेसर** : पढ़ते हैं। यानी नयी कविता कुछ है भी—
- अध्येता** : ओ। पढ़ता हूँ। सुभ भी लेता हूँ कभी, पर नयी कविता अधिकाधिक पढ़ी ही जाती है—पढ़ने के लिए ही लिखी जाती है। और नयी कविता कुछ है अवश्य।
- प्रोफेसर** : (सर्वगंघ) और वह पढ़ने के लिए लिखी जाती है—यानी आँखों के लिए। यानी दृश्य काव्य हो गयी है—जो परिभाषा से ही श्रव्य थी ! इससे आगे और अब क्या कहना है ?
- अध्येता** : तो आप 'श्रव्य' कहकर क्या काव्य को मन से अलग कर देने थे—श्रव्य क्या केवल कान सुनता था और वही रसास्वादन की क्रिया

पूरी हो जानी थी ?

प्रोफेसर
अध्येता

नहीं। पर

तो फिर विशेष अन्तर नहीं है आज भी बुद्धि में ही कविता राश होनी है, पर पहले स्मृति जो काम देती थी, अब छरा पृष्ठ वह काम देना है इसलिए केवल वान नहीं, आँव भी उपकरण हो गयी हैं। और कम-से कम छायावादी कवि को तो इस पर आपत्ति नहीं होनी चाहिए—वह तो सदैव दृश्य उपकरणों का व्यवहार करता रहा है।

छायावादी
अध्यता

किस ?

जैसे स्वयं अपनी दह का—अपन लघु-नघु गान, सुन्दर मजीले वेष, अनक प्रवार के हस्ता और आंगिक अभिनय का, नयी कविता तो इस नयने बदल केवल छपे पृष्ठ का सहारा लेती है **

छायावादी

ओऽ, आप व्यग्य कर रह हैं। पर नयी कविता आप कहते किसे है ? प्रगतिवादी तो

अध्येता

आप लोग क सामन क्या कहेंगा। पर प्रगतिवादी, प्रयोगवादी आदि बिल्ले नयी कविता के सामने ओछे पड़ते हैं—उसके साम न्याय नहीं करत।

प्रोफेसर
अध्येता

अम् ? तो फिर ?

जी। तो फिर यही अनल प्रश्न है। हम प्रयोगशील प्रगतिशील आदि नहीं कहना चाहते, इसीलिए कहते हैं 'नयी कविता'। क्योंकि वह है ही नयी कविता प्रगतिवाद तो एक राजनीतिक बिल्ला है, और प्रयोगवाद एक गाली।

छायावादी

बाह ! यह आप किस कहने हैं ? बहुत से आधुनिक कवि अपने प्रयोग का दावा करते हैं।

अध्येता

मैंन कहा न, मैं केवल अध्येता हूँ, कवि होना तो कुछ और बात होगी। और अध्येता के माने में तो मानता हूँ कि कवि चाहे जो कह—यानी कविता के बाहर जो कह—हमें अपना मत निर्धारित करना है तो कविता पर ही करना चाहिए—बाकी सब अप्रामाणिक है।

प्रोफेसर
अध्यता

तो स्वयं कविता से आप क्या धारणा बनाने हैं ?

यही कि ये नाम—प्रगतिवादी-प्रयोगवादी, नयी कविता को समझने में बहुत बाधा है, ये नाम चलन हैं। उनसे ही चलन जितना कभी 'छायावादी' नाम चलन था—उलन और निरर्थक।

प्रोफेसर

भारें हम तो उनका अर्थ समझने हैं ।

अध्येता : (हँसकर) हालाँकि तीन सौ वर्ष अभी नहीं हुए हैं ! ब्याई ! पर मैं कहूँ कि आपके समझने से भी वह नाम उपयुक्त नहीं हो जाता, आप समझ लेते हैं ऐतिहासिक परिपाश्वर्य के कारण । भविष्य में, ऐतिहासिक दूरी पा लेने पर—शायद प्रगतिवाद, प्रयोगवाद भी समझे जाने लगेंगे । पर इस समय ये नाम केवल भ्रान्ति पैदा करने वाले हैं । क्योंकि दोनों नामों के पीछे राजनैतिक आग्रह या पूर्व-ग्रह या विरोध है, और राजनैतिक सम्मान नयी कविता की प्रवृत्ति का एक पहलू है, नयी कविता का नयापन दोनों में अधिक व्यापक है, और उसकी प्रवृत्तियाँ केवल राजनीति में कहीं अधिक दिगाएँ रखती हैं ।

प्रोफ़ेसर : तो वह भ्रान्ति फँसी कैसे ? कौन फैलाता है—क्यों ?
अध्येता : मेरी समझ में तो पाठक के अन्तर्भाव सभी इसे फैलाते हैं—चाहे जान-बूझकर, चाहे अनजाने । कवियों का ऐसा करना स्वाभाविक है—कृतिकार में कोई-न-कोई आग्रह होना स्वाभाविक है और जब कृति पर राजनीति का आरोप भी हो तो वह अनिवार्य हो जाता है । इसीलिए मैंने कहा कि हमें कवियों के वक्तव्य पर उतना नहीं जानि चाहिए जितना उनकी कविता पर—वही से जो प्रकाश मिले । मगर वक्तव्य सभी कवियों में दिये हैं—छायावादी काल के भी—वाद के भी । क्या सब भ्रामक ही हैं ?

अध्येता : एक सीमा तक । यह वक्तव्य देने का रोग छायावाद के काल से ही खना, उससे पहले तो कवि ऐसी बात की कल्पना भी नहीं कर सकता था । दूर क्यों जाये, अपने ही समय में शायद राष्ट्रवादी मैथिलीशरण गुप्त ही एक हैं जिन्होंने अपनी कविता के बारे में वक्तव्य नहीं दिये—पच्चास साल तक कविता लिखते रहने के बादजुद । और जब ध्यान दिया जाय कि वही एक हैं जिन्हें आप छायावादी आदि कोई बिस्सा नहीं दे सकने, तो यह जिज्ञासा होती ही है कि इन दो बातों में क्या कोई सम्बन्ध नहीं है ?

प्रोफ़ेसर : और आलोचक ? हमारे साहित्य के विद्वान् अध्यापकगण ?
अध्येता : आलोचक भी भ्रान्ति फैलाने में क्या सहायक नहीं हैं । और जब से आलोचना के राजनैतिक शास्त्र का प्रचलन हुआ है तब से तो—
प्रोफ़ेसर : हाँ, आलोचना और राजनीति के मिश्रण के तो हम घोर विरोधी हैं । लेकिन हमारे विद्वान्—शुद्ध साहित्य के पंडित—
अध्येता : वे भी । एक तो वे नया साहित्य पढ़ते नहीं—उसका नया होना ही उनके मत में उसके विरुद्ध जाता है । दूसरे उन के मानदण्ड भी

द्रूपित है। साहित्य के मान आत्यन्तिक नहीं होने, वे साहित्यिक वृत्ति से ही उद्भूत और मिद्ध होते हैं, इस तथ्य को वे भूल जाते हैं। या यों कह लीजिए कि एक सीमा तक तो वे परिवर्तनों को ग्रहण करते हैं, फिर उस से आगे नहीं—ठीक वैसे ही जैसे आचार-नीति के क्षेत्र में एक सीमा तक तो विकास और परिवर्तन मानते हैं पर उस से आगे रुक जाते हैं और परिवर्तन की कल्पना को भी नीति-द्रोह मानते हैं।

प्रोफ़ेसर
अध्यता

मगर पुराने स्मृतिकार तो ऋषि थे—उनके वचन आप वचन थे। लेकिन यह बनाश्रय, कोई पहले ऋषि हो जाना है, फिर कुछ वचन कहता है, या उस के वचनों से हम उस का ऋषित्व पहचान जाते हैं? इसी प्रकार हम कविता में कवि पहचानते हैं, या किसी को कवि मान कर उस की वृत्ति को कविता? ऋषि बनते थे, यह तो आप मानेंगे?

छायावादी

हाँ, यह तो मानेंगे। वसिष्ठ विश्वामित्र का सपर्यं इस का ज्वलन प्रमाण है।

प्रोफ़ेसर

किन्तु उस में भी एक शान है विश्वामित्र का दत्तना आप कहें क्या या कि वसिष्ठ उन्हें स्वीकार करें? इस का अर्थ यही तो है कि आप पद के लिए भी मन्द चाहिए? दत्तना ही तो हम आज भी कहते हैं—कि शास्त्र की सम्मति मिल जाय ता—

अध्यता

प्रोफ़ेसर साहब, आपकी तर्क-पद्धति में जो दोष है वह आप स्वयं नहीं देख रहे इस पर मुझे आश्चर्य होता है। लेकिन यह भी मोक्षता हूँ कि वह ऐसा मौलिक दोष है कि स्वयं न दीखे तो शायद दिखाया भी नहीं जा सकेगा।

प्रोफ़ेसर

: (रुष्ट) आप क्या कहना चाहते हैं?

अध्यता

कुछ नहीं, जो मैं कह चुका उस में अधिक कुछ नहीं। पर ऋषियों की जो शान शास्त्र-सम्मत नहीं होती थी उसे क्या 'आप प्रयोग' कह कर टोंका में बसा नहीं जाना था?

प्रोफ़ेसर

हाँ, जिसे पहले ऋषि मान लिया, उस के नये प्रयोग—
(सदृश्य) ओह !

छायावादी

मालूम होता है, गाड़ी यहाँ अटक गयी—आपकी शानचीत बन्द बूँचे में आ गयी।

अध्यता

(हँसकर) हाँ, उन बूँचे में बन्द छायावादी का प्रवेश ही, ऐसा तो नहीं है।

छायावादी

ओह ! (सम्बो सीम के साथ) 'बहुत बेआदर हो कर तेरे बूँचे में

हम निकले' !

- अध्येता : जी—स्वयं अपने कूचे से !
 प्रोफेसर : (व्यंग्य) यह विश्रम्भात्ताप समाप्त हो गया हो तो आगे चले ?
 अध्येता : हां-हां, आप आगे चलने को उत्सुक हो तो और क्या चाहिए !
 प्रोफेसर : आप यह बताइए कि आप नयी कविता किसे कहते हैं ? परिभाषा कीजिए ।

अध्येता : एकदम परिभाषा से न शुरु कर के उरा परिपाख्य को देखते हुए बहें तो कैसा रहे ? पहली रयापना मैं यह करना चाहूंगा कि नयी कविता सब से पहले एक नयी मन स्थिति का प्रतिबिम्ब है—एक नये मूड का—एक नये राग-सम्बन्ध का । किश का किस से राग-सम्बन्ध ? इस का जबाब देने से पहले मैं कहूंगा, उरा आप छायावाद के आविर्भाव के कारणों का स्मरण कीजिए । वह एक गीति-मूलक विद्रोह या प्रतिवाद या वाद का दावा था—उस से पूर्ववर्ती वर्णनात्मक नैतिक प्रवृत्ति के विपक्ष गीतितत्त्व का आग्रह । वह एक मन स्थिति के विरुद्ध एक दूसरी मन स्थिति का विद्रोह था—एक आग्रही प्रवृत्ति के विरुद्ध एक अन्तर्ग्रही स्थितिकी अवधारणा, और उस में पश्चिमी रोमांटिकवाद की प्रेरणा का बहुत महत्त्व था । वाक्त्रकल पश्चिम की देन को अस्वीकार करने का चलन है, इसलिए लोग इस ऋण को स्वीकार करना नहीं चाहते, पर किसी भी मूर्ख अध्येता के लिए इस की अनदेखी करना अमंज्यव है । यह दूसरी बात है कि हमारे सब कवियों ने वह प्रभाव सीधे पश्चिम से न लिया हों—बंगला की मार्फत लिया हो या बंगला के अनुवाद की मार्फत । जैसे कोई वायरन का ऋणी न हो, भाईकेल मधुसूदन दत्त का हो, या मधुसूदन का भी न होकर 'मेघनाद-बध' के हिन्दी अनुवाद का हो । इस काव्य पर रोमांटिक प्रभाव इतना स्पष्ट है कि कट्टर से कट्टर मतग्रही भी इस से इनकार नहीं कर सकता ।

छायावादी : छायावाद के आविर्भाव पर पश्चिमी रोमांटिक काव्य का प्रभाव माना भी जा सकता है—पन्त जी ने 'पत्थर' की भूमिका में जो विचार प्रकट किये हैं उन से इस के समर्थन में कई दलीलें भी मिल सकती हैं साथ-से, पर इस सब से नयी कविता का क्या सम्बन्ध है ?

अध्येता : यो तो अधिक उन्ही । पर जिस तरह छायावाद एक नये 'मूड' का प्रतिबिम्ब था उसी प्रकार नयी कविता भी नये 'मूड' का प्रतिबिम्ब है । और यह नया परिवर्तन उस पहले परिवर्तन से गहरा और

अधिक व्यापक है।

प्रोफेसर छायावादी परिवर्तन का मूल मूत्र आपने बताया वर्णनात्मक-नैतिक प्रवृत्ति के विरुद्ध गीतिमूलक विद्रोह। क्या इस परिवर्तन का भी ऐसा मूल मूत्र बना सकते हैं ?

अध्येता प्रयत्न कर सकता हूँ। चंस वह भी एक अति सरलोद्भूत मूत्र है—यही भी शायद वह दोष आ जाए। पर मूत्र में वह तो होता ही है—अति संक्षेप में या तो गूढ़ना आ जाती है, या फिर कुछ अति सरलता। लेकिन उस के बाद मैं अपनी बात की कुछ व्याख्या भी कर दूँगा।

छायावादी अध्येता तो यह व्याख्या का रोग आप को भी लगा। (हँसते)
महाजनो यन गत—लेकिन मेरे महाजन राष्ट्रकवि ही हैं। मैं तो गद्य की गद्य व्याख्या करने जा रहा हूँ—वह भी कृति की नहीं, व्याख्या की व्याख्या।

प्रोफेसर और, कहिए तो।
अध्येता मैं कहूँगा कि नयी कविता की मूल विशेषता है मानव और मानव-जाति का नया सम्बन्ध—और वह मानव जाति और सृष्टि मात्र के सम्बन्ध के परिपार्श्व में।

छायावादी अध्येता उरा फिर से कहिए।
(पीरे-पीरे) सृष्टि और मानव जानि के सम्बन्ध के परिपार्श्व में मानव-जाति और मानव का नया सम्बन्ध यही नयी कविता की मूल विशेषता है।

प्रोफेसर (प्रनाःवस्तु श्वर से) यह तो हुआ मूत्र। अब पहले व्याख्या भी सुन लें तो—

अध्येता व्याख्या ही जब है, तब थोड़ा घुमाव फिराव अनिवार्य है। आपने छायावाद में एक बात लक्ष्य की थी—की है ?

छायावादी : क्या ?
अध्येता कि छायावादी ममी आस्तिक थे।

छायावादी तो ?
प्रोफेसर और नया कवि नास्तिक है ?

अध्येता नहीं। 'तो' कुछ नहीं। टनना ही कि नयी कविता के बारे में यह नहीं कह सकते। वह नास्तिक ही है, ऐसा भी नहीं कह सकते। उसमें आस्तिक ध्वनि भी मिलेगी, नास्तिक ध्वनि भी। पर उसमें किसी भी ध्वनि का कोई महत्त्व नहीं है।

प्रोफेसर : (सुर से) 'यह भी नहीं, वह भी नहीं'। नस्वीकार, न अस्वीकार।

यह भी कोई स्थिति है ?

अध्येता : क्यों ? आप के दोनों आक्षेपों में ही उन का उत्तर है—दोनों से क्या कोई प्रतिध्वनि नहीं होनी—एक की कविता के क्षेत्र से, एक की राजनीति के क्षेत्र से ? (हँसता है) पर यह भी बात अप्रासंगिक है। नयी कविता में उल्लेख्य बात यह है कि आस्तिकता-नास्तिकता का प्रश्न उसमें कम-से-कम अप्रासंगिक तो हो ही गया है। मैं जब कहता हूँ कि उस में नये मानव-सम्बन्धों का दावा है, तो यह भी समझा जाये कि यह अनिवार्यतः मानव और धृष्टा के सम्बन्धों का खण्डन है, या कि मानव के मानवत्व का आप्रह ईश्वर के ईश्वरत्व का खण्डन या उस में इनकार है। इतना ही कि वह प्रसंग की बात नहीं रही, उस से कवि को काव्य के क्षेत्र में सरोकार नहीं है। बाहर दूसरी बात है। वहाँ इनकार भी है और साग्रह है, और स्वोक्ति भी है ही, चाहे उतने आप्रह के साथ न हो।

छायावादी
अध्येता

तो नतीजा क्या निकला ?

मानव के मानवत्व के आप्रह के दो पहलू हैं। एक में मानव 'व्यक्ति' पर आप्रह है। मानव की जैविक परम्परा का अध्ययन कर, व्यक्तित्व के विकास के आधार पहचान कर, मानव के मन को समझना उसके राग-विकार आदि को जानना और इस पृष्ठभूमि पर मानवी सम्बन्धों का बाहक बनना—यह एक पहलू है। दूसरे में मानव 'समष्टि' पर आप्रह है। वह सामाजिक संगठन और विकास का अध्ययन कर के सामूहिक आचार के आधार ढूँढता है और आर्थिक सम्बन्धों का बाहक और ध्याख्याता बनना चाहता है।

प्रोफेसर
अध्येता

तो ये दो विरोधी प्रवृत्तियाँ हैं। इन्हें आप नाम भी देंगे ?
(हँस कर) सीजिए—आपने तुरन्त सेविस लगाने का आप्रह कर दिया। लेकिन अभी तो पढ़ाने का प्रश्न है नहीं, तो वर्ग-विभाजन की जल्दी क्या है ? वैसे आलोचक वर्ग ने—और मैं कहूँ कि या तो कुठिन प्रोफेसर आलोचक बनता है या कुठिन आलोचक प्रोफेसर—आलोचक-वर्ग ने सेविस लगाना शुरू कर ही रखा है।

प्रोफेसर
अध्येता

अब तक तो सुनता था कि खंडित कवि ही आलोचक बनता है...
(हँस कर) न। खंडित कवि तो साधारण पाठक बनता है—जैसे मैं !

प्रोफेसर

:(व्यंग्य से) असल में साधारणत्व का दावा करने में बड़ी सुविधा है—जो चाहो कह लो, और उत्तरदायित्व से बच

भी जाओ।

अध्येता (अनाहत) बिलकुल ठीक पट्टाना आपने। उत्तरदायित्व फिर आप पड़े तभी लेना चाहिए—‘आ बेल मुझे मार’ वाली स्थिति मेरी नहीं है।

छायावादी (चोट का स्मरण दिलाता हुआ) अब इस विश्रम्भालाप के बाद—

अध्येता हाँ, हाँ। मैं कह रहा था कि दो पहलू हैं। मगर ये विरोधी प्रवृत्तियाँ नहीं हैं, पूरक प्रवृत्तियाँ हैं।

प्रोफ़ेसर तो आप मानते हैं कि एक में विषयवस्तु पर आप्रह है, एक में रूप विधान पर?

अध्येता न। वह अति सरलीकरण है—वस्ति उस की भी अति। मूलात्मकता के दोष को उस भीमा तक तो मैं भी नहीं ले जाता।

प्रोफ़ेसर तो?

अध्येता पहली में भी विषय पर आप्रह है—सजीव विषय पर, विषय पर आप्रह के साथ वह सौन्दर्य के—एस्थेटिक के—प्रतिमानों को और रूप विधान को स्वीकार करती हुई चलती है। दूसरी का आप्रह विषय पर नहीं, विषय की स्थिति पर है—निर्जीव परिस्थिति पर, और वह सौन्दर्यशास्त्र की कोई परवाह नहीं करता। यहाँ तक कि कोई-कोई उसे एक उलभन या अड़गा मान समझते हैं। पर यह अतिवाद ही है, क्योंकि यह अमम्भव नहीं है कि परिस्थिति पर आप्रह रूप-चेतना के साथ चले।

छायावादी : क्या यह अच्छा न हो कि आप कुछ उदाहरण भी दें—आप अध्येता हैं तो पता हुआ कुछ तो माद भी होया?

अध्येता : हाँ, उदाहरण देना अच्छा तो होगा। इतना है कि उसमें बिल्लो को स्वीकृति दे कर चलना होगा। पर खैर—यहाँ तक बचे रह कर अब उनसे डर भी नहीं है—क्योंकि अब अधिक भ्रान्ति नहीं होनी चाहिए। जिन दो पट्टुओं—पूरक प्रवृत्तियों की बात मैं ने की, उनमें एक को प्रायः ‘प्रयोगवादी’ या ‘प्रयोगशील’ कहा जाता है, दूसरी को ‘प्रगतिवादी’। मेरी धारणा है कि दोनों प्रकार की उत्तम रचनाओं में रूप विधान का आप्रह समान होता है—या वह सीझिए कि निर्वाह समान होता है। जो अतिवादी ऐसे भी हैं जो या तो प्रयोग के नाम पर, या मिडान्त के नाम पर, कविता का बचमर्ग निराने हैं। और प्रयोगवादी तो बचमर्ग निकाल कर

ही रह जाता है, प्रगतिवादी फिर उसे रोदता भी है; क्योंकि अतिवादी प्रगतिवादी बंधे धोड़े को तरह मिट्टी खूंदने रहने को भी प्रगति मानता है—उस में अम्याम बना रहता है !

प्रोफेसर

अध्येता

आप फलवे ही देने जा रहे हैं। उदाहरण दीजिए।
: ओह, क्षमा कीजिए। हाँ, उदाहरण। प्रयोग की अति का उदाहरण नहीं दूंगा। नयी कविता में कोई भी असफल कविता ले लीजिए, आप पायेंगे कि उस की असफलता का मूल यही है कि कवि ने प्रयोग को इष्ट मान लिया, जब कि काव्य केवल सफल प्रयोग का नाम है। कोई जितनी से जितनी गहरी डुबकी लगाता है, या डुबकी लगा कर मर भी जाता है, इस का मोती के पारखी के लिए कोई मूल्य नहीं है, मूल्य मोती का है। जो मोती लाये, उसी के मूल्य से हम यह सुनने को तैयार हो सकते हैं कि वह बड़े परिश्रम से लाया है।

प्रोफेसर

अध्येता

मगर इतना तो है कि डुबकियों के जोखिम के कारण मोती का मूल्य बढ़ता है।

हाँ, और प्रयोग के जोखिम के कारण सफल कविता का भी; पर कविता का ही मूल्य बढ़ता है, प्रयोग का नहीं। तो प्रगतिवादी की अति का एक उदाहरण धूँ श्री नागार्जुन की एक कविता है—
'और माँजो', इसमें—

छायावादी

अध्येता

पहले कविता सुन लें।

मीजिए

नहीं-नहीं, अभी नहीं

अभी तो सिरिक्त धीगणेश है

अपने पदों को

बार-बार मजिो

माँजो और माँजो, मंजते जाओ

सय करो ठीक, फिर-फिर गुनगुनाओ

मत करो परवाह—बया है कहना

कैसे कहोगे, इसी पर ध्यान रहे

चुस्त हो सेंटेंस, दुरुस्त हों कड़ियाँ

एक इतमोनान से गीत की बड़ियाँ

ऐसी जल्दी भी क्या है ?

तल कर, धोल कर, बघार कर कहो

घस्तु है भूसी, रूप है चमत्कार

ध्वनि और ध्वन्य पर मरता है संसार
वाच्य या आशय पर कौन देता ध्यान
तब और तरन्नुम है शायरी की जान---

प्रोफेसर
अध्येता

तो इस के बारे में आप क्या कहना चाहते थे ?
नागार्जुन में प्रतिभा है। जिन कविताओं में उन्होंने रूप-विधान
को स्वीकार किया है, वे सुन्दर भी हैं, प्रभावशाली भी। इन में
भी इनकार नहीं कि वे प्राग्विवादी हैं। पर यहाँ उन्होंने क्या किया
है ? रूप-विधान को अस्वीकार तो किया ही है, उसे लताड़ना भी
चाहा है। परिणाम ? स्वयं चारों ओर चित गिरे हैं।

छायावादी

यह तत्वावधित कविता तो मैंने पढ़ी थी। पर मुझे तो याद आता
है कि जिस पत्रिका में पढ़ी थी, उसी में सम्पादक ने सैलकों को
यह परामर्श दिया था कि उन्हें अपनी रचनाओं को बराबर मौजते
रहना चाहिए जब तक कि

अध्येता

(हँस कर) अच्छा—तब तो आप भी अच्छे पाऊँ हैं। अन्त में
मोगो को यह ध्यान में रखना चाहिए कि अगर वाच्य की या
साहित्य को हृदयार की तरह ही बरतना है, तो भी आदि
उम की शक्ति की ही बरतना है न ? और रोचकता, सुन्दरता
उम की एक बड़ी शक्ति है। अगर मिथ्यात्व के नाम पर उसे निरास
अपठक और अमुन्दर बना दिया गया, तो उस का उपयोग क्या
हूँगा, छाक ? तलवार को इतना भारी बना दो कि कोई उसे
उठा ही न सके, तो वह किस काम की ? ऐसी कविता केवल
वाच्य-माध्यम को नष्ट करती है और पाऊँ की भावक-यन्त्र-
प्रणाली को नुकसान पहुँचाती है।

प्रोफेसर

: लेकिन प्रयोगवादी कविता पर यह आरोप होता है कि उन में
विचार-बन्धु नहीं होती।

अध्येता

प्रयोगशील कविता में विचार-बन्धु हमेशा महत्वपूर्ण होती है,
ऐसा नहीं कहा जा सकता—कभी वह बहून हल्की भी होती है।
पर उन का कलात्मक उद्देश्य कभी नन्दित्य या अस्पष्ट नहीं होता,
घटिया कविता में भी नहीं। घटिया प्रगतिवादी कविता में तो
कलात्मक उद्देश्य होता ही नहीं। निरूपित तब पर नुस्खा करें,
तो यह जल्तर है। उच्च तब पर तो मैं कह चुका कि ऐसा विरोध
नहीं है।

प्रोफेसर

तो यह नयी कविता का आन्दोलन शुरू कब से हुआ ?

अध्येता

आन्दोलन उसे न कहिये। वो नयी कविता का आरम्भ तो छाया-

वाद के युग में ही हो गया था। उसके बीच तो 'प्रताप' की भी मुक्त वृत्तात्मक कविता में मिल जाएंगे। पन्त और 'निराला' में जो चीज शुरू से थी, वहीं बाद की कविताओं में उभर आयी। 'कुकरमुत्ता' या 'खजोहरा' या 'राजेनेदिबानीकी' जैसी कविताएं सहसा नहीं आरम्भ हो गयीं—वे कुकरमुत्ते जैसी उपज नहीं थीं बल्कि उन के मूल 'निराला' की कविता में पहले से थे। मैं केवल मुक्त वृत्त की बात नहीं कहना—नयी कविता सब मुक्त वृत्त नहीं है। 'निराला' की परवर्ती गजन के दृग की चीजों में भी वह नयापन है। यों तो नयेपन के कई लक्षण होंगे जो कविताओं की पड़ताल से उभर आयेगे, पर साधारण बोधवास की भाषा, मुहावरों और पदविन्यास की ओर आना उसकी एक मुख्य प्रवृत्ति थी। साथ ही कविता के प्रति एक अवज्ञा-भाव भी : मानो कवि चाहता हो कि यह 'कविमंनोपी स्वयम्भू' वाली बात ठकोसला है। बाकि कोई देवी व्यक्ति नहीं है, कविता यानी खन्द निरा माध्यम ही तो है। 'निराला' की 'गर्म पकौड़ी' आपने पढ़ी है ?

गर्म पकौड़ी

ऐ गर्म पकौड़ी

तेल की भुमी

नमक-मिर्च मिली

ऐ गर्म पकौड़ी

मेरी भीम जल गयी

सिसकियां निकल रही

सार की बूँदें कितनी टपकतीं

पर दाढ़ तले तुझे दबा ही रखला मैंने

कंकूस ने उधों कौड़ी।

पहले तूने मुझको खींचा

दिल से कर फिर कपड़े-सा फींचा

घरी, तेरे लिए छोड़ी

बम्हन की पकायी

मैंने घी की कचौड़ी।

इस कविता में वस्तु ही में नयापन हो, ऐसा नहीं है। वस्तु को जो रूप दिया गया है उस में, और उस के प्रति स्वयं कवि के रवये में, एक नयापन है। 'निराला' जी का अपना व्यक्तित्व चाहे आतंककारी रहा हो, उन्होंने कविता का आत्मक मिटा दिया।

“कविता ही आ थोड़े ही है ? यह देखो !” वह कर ‘राम की शक्ति-पूजा’ के लेखक ने ‘गर्म पकौड़ी’ सामने फैला दी। भापा को साधारण बोलचाली गद्य के निबट्र जाने का जो सार्थ उन्होंने आरम्भ किया, उमी की भवानीप्रसाद मिश्र ने दुहराया—“जिस तरह हम बोलते हैं उस तरह तू लिख !” और उस की पराजिता रघुवीर सहाय में देखिए—उन की कुछ कविताओं में तो पद-विन्यास में रत्ती-भर भी अन्तर नहीं है, जहाँ भाव-सकुल हो वहाँ भी नहीं।

दाक्षिण दो, बल दो, हे पिता

जब दुःख के भार से मन बरने भाय

पैरों में कुलों की-सी सुपकती चाल छटपटाप

इतना सौजन्य दो, कि दूसरों के बरस-विस्तर

घर तक पहुँचा आएँ

झोट की पीठ मँतो न हो, ऐसी दो ध्यया

दाक्षिण दो।

और यह नहीं दो, तो यही कहो, यही कहो

अपने पुत्रों मेरे छोटे भाइयों के लिए यही कहो

कैसे तुमने अपनी पीढ़ी में किया होगा क्या उपाय

कैसे सहा होगा, पिता, कैसे तुम बचे होगे ?

तुम से मिला है जो विक्षत जीवन का बाय

उसे क्या करें ?

तुम ने जो दी है अनाहत गिजीविषा

उसे क्या करें ? कहो—अपने पुत्रों मेरे छोटे

भाइयों के लिए यही कहो।

प्रोफेसर : लेकिन भाई साहब, किसी ऐतिहासिक क्रम से तो बलिए ? ‘निराला’ से रघुवीर सहाय—कोई बात हुई भला ? और बीच में नरेन्द्र शर्मा से ले कर—अ—जहाँ तक भी हो वहाँ तक—वाक्य सब बचि क्या हुए ? हाँ, केदार और गिरिजाकुमार मायूर और भवानी-प्रसाद मिश्र और वह—क्या नाम है उनका ?

अध्यक्ष : रघुवीर प्रसन्नी ?

प्रोफेसर : नन्, जरा रहस्यमय-सा नाम है।

छायावादी : कौन—‘अरुण’ जी ?

प्रोफेसर : उन्हें—हाँ, ‘अज्ञेय’ !

अध्यक्ष : ओह, ‘अज्ञेय’ ! उन्हें तो मैं बचि नहीं मानता यद्यपि कुछ कविनाएँ

उन्होंने लिखी है और उन्हें पढ़ना भी घुरा नहीं मालूम होता ।

छायावादी : यह क्या बात ?

अध्येता : वह असल में तरह-तरह की कविता कर देते हैं—इतनी कि सन्देह होने लगता है, क्या वह सचमुच उस सब को सीरियसली लेते हैं, या कि लोगो को बना या चिढ़ा रहे हैं ।

प्रोफेसर : कोई अचम्भा नहीं । वह जब-तब नया शगूफा खिलाते रहते हैं और प्रोफेसरो को खास तौर से चिढ़ाते हैं ।

अध्येता : मैं नेपथ्य से कहता हूँ—इस में तो मुझे उन से हमदर्दी है ।

प्रोफेसर : लेकिन हम बहक रहे हैं ।

अध्येता : हाँ, हवा हो बहकी है । आपने 'अज्ञेय' की एक हाल की रचना पढ़ी है, 'बहकी हवाओ' पर ?

✓ "बह चुकी बहकी हवाएँ चेत की
कट गयी पूर्ण हमारे खेत की
कोठरी में तो अस्तावर दीप की
गिन रहा होगा महाजन सेंट की ।"

यह अब रामदिलास शर्मा ने लिखी होती तो प्रगतिशील गिनी जाती पर 'अज्ञेय' की है इस लिए प्रयोगशील कहलायेगी । यों इस में विरोधताएँ दोनों की हैं, यानी यह नयी कविता का नमूना हो सकता है । अति-सक्षेप उस का एक गुण है, इस की धो-धो लाइनो में दो चित्र हैं, दोनों में प्रत्यक्ष कोई सम्बन्ध नहीं है, पर इसी से गहरा सम्बन्ध और नाटकीय प्रभाव के साथ सामने आता है और इस में महाजनी शोषण का विरोध भी बिना तद्रूप शब्दाभिव्यक्ति के आ गया है—यही 'प्रगति' और 'प्रयोग' नामधारी प्रवाहों में अन्तर होता है । जैसे रामचरण बहादुरसिंह कहते हैं, "बात बोलेंगी, हम नहीं," पर यही कहने के लिए धोखते हैं, जनता को बुलवाने हैं ।

बात बोलेंगी
हम नहीं
भेद खोलेंगी
बात ही ।

सत्य का मुल

झूठ की प्राप्ति
क्या - देखें ।

सत्य का रस

समय का रस है :

अभय जनता को

सत्य हो सुख है,

सत्य का सुख ।

सत्य का

क्या रस ?

पूछो

एक सग ।

एक—जनता का

दुःख : एक ।

हवा में उड़ती पतंगएँ

धनेक***

पर क्षमशोर भी दानों प्रवृत्तियों के मल और सन्तुलन के अन्धे उदाहरण हैं। कवियाँ म सत्य में अधिक 'कवि' शायद वही हैं— यद्यपि सत्य से मफन वह हैं, यह बहुत मन्दिग्ध है।

छायावादी
अध्यता

इस का अर्थ नहीं ममभा। अधिक कवि के अर्थ क्या हैं ?

उन में मौलिकता है। तीव्र और गहरी सवेदना है। भाव-सवेदना के माप स्वर सवेदना भी है। और व्यापक और साहसपूर्ण प्रयोग-शीलता है—मानी माध्यम की सब शक्तियों से वह प्रयोग करते हैं, दस या उस एव में नहीं। जैसे गिरिजाकुमार माधुर ने छन्द ही व प्रयोग किया है—बड़े मफन प्रयोग।

प्रोफेसर
अध्यता

उदाहरण ?

जैसे सर्वे के गति म निश्ची गयी कविता—'बेसर रंग रंगे बन'.

छाज हैं बेसर रंग रंगे बन

रजित नाम भी पागुन की सिली पोली बली सी

बेसर के यसनो में छिपा तन

सोने की छाँह-सा

बोलती छाँहों में

पहले यस्त के फूल का रंग है।

गोरे बघनों में हीने में छा जाती

पहले ही पहले के

रगोन चम्पन की सी सतार।

भ्राज है केसर रंग रंगे—

गुह, द्वार, नगर, बन

जिन के विभिन्न रंगों में है रंग गयी—

पूनों की चन्दन चांदनी ।

अध्येता : नयी कविता के बहुत से प्रयोग छन्द के ही हैं, इसी से कई लोग नयी कविता का मतलब केवल छन्द की अनगलता ही समझ लेते हैं। पर यह नयी कविता के और उस के अनूठे रस के साथ अन्याय है।

प्रोफेसर अध्येता : रस ? आप रस की बात कहते हैं ? नयी कविता और रस ! जी हाँ, रस ! और ऐसा मिश्र-रस कि आप विश्लेषण करते और सालिकाएँ बनाते रह जायें। भवानीप्रसाद मिश्र की कविता 'गीत-फरोश' आपने पढ़ी या सुनी है ?

छायावादी अध्येता : प्रोफेसर साहब तो पढ़ते-सुनते •

अध्येता : अरे, मैं भूल गया ! आप ने न पढ़ी होगी। मुनिएँ—
जी हाँ, हुआ, मैं गीत बेचता हूँ।

मैं तरह-तरह के
गीत बेचता हूँ,
सभी किसिम के गीत
बेचता हूँ।

जी माल बेगिए, काम बताऊँगा,
बेकाम नहीं है, काम बताऊँगा,
कुछ गीत मिले हैं मस्ती में मैंने
कुछ गीत मिले हैं पत्नी में मैंने,
यह गीत, सरस सरसद बुलायेगा,
यह गीत पिपा को पास बुलायेगा।
जी, पहले कुछ दिन शर्म लगे मुझ को
पर पीछे-पीछे शर्म लगी मुझ को,
जी, लोगों ने तो बेच दिये ईमान।
जी, आप न हों मुन कर ज्यादा हैरान।
मैं सोच-समझ कर आखिर

अपने गीत बेचता हूँ,

जी हाँ, हुआ, मैं गीत बेचता हूँ।

जी, बहुत देर लग गया, हुआ हूँ,

गाहक की मर्जी, अच्छा जाता हूँ।

मैं विलुप्त ध्वनि और दिखाता हूँ...

या भीतर ला कर पूछ भाइये आप—

है गीत बेचना बिलकुल पाप,

क्या करूँ मगर लाचार हार कर

गीत बेचता हूँ ।

ओ हां, हुजूर, मैं गीत बेचता हूँ ।

प्रोफेसर

मिश्रजी का मिश्र रस ! सूब ! सूब !

अध्येता

अच्छा, यह बताइये, इस की सब से बड़ी विशेषता आप की क्या लगी ?

प्रोफेसर

(रकते हुए) विशेषता ? इस का विषय—नही, विषय की प्रस्तुत करने की अदा ।

अध्येता

मैं इसी बात की कुछ दूसरे ढंग से कहूँ ? नाटकीयता तो खैर इस में है, पर असल विशेषता यह है कि इस की गम्भीर बातों को हल्के ढंग से कहा गया है । नयी कविता में यह भी है, और इस से ठीक उल्टा भी है, बहुत हल्की बात को गम्भीरता से कहना—या कम-से-कम चमत्कारपूर्वक कहना—या कह लीजिए कि छोटी-छोटी बात में से चमत्कार खोज लेना । बल्कि उम का एक सिद्धान्त यह हो सकता है कि छोटी बात कोई है ही नहीं, उसे देखने में ही मारा चमत्कार निहित है । दग के कई उदाहरण दिये जा सकते हैं—जैसे नरेन्द्र शर्मा की 'टूबीड का कोट' । और भी कई उदाहरण हो सकते हैं—प्रभाकर माचवे, गिरिजाकुमार मायूर, रघुवीर सहाय आदि से ।

छायावादी

और क्या विशेषता आप बतायेंगे ?

अध्येता

मो तो कई हैं । पर एक दो और बता दूँ । एक विशिष्टता है लोक-गीतों या लोक-प्रचलित धुनों की ओर मुकीब—यह उम की बड़ी महत्वपूर्ण प्रवृत्ति है । कारण चाहे राजनीति का जनवाद हो, चाहे अधिक आमान या गहरी प्रतिनिधता उत्पन्न करने वाले स्थापकों की मोज़ । जहाँ ये प्रयोग सफल हुए हैं, वहाँ बड़ी ही प्यारी चीज़ें निखी गयी हैं—और ऐसे प्रयोग किये हैं बहुत से कवियों ने । बेदार और नागार्जुन जैसे शुद्ध जनवादियों ने, गिरिजाकुमार-जैसे मग़ीन खोजियों ने, नरेन्द्रकुमार मरीने उन्मत्त-वन्दियों ने और 'अज्ञेय' जैसे सम्कारियों ने । इन के साथ ही समवेत गायन की सम्भावनाओं की भी पटतान हुई है, खासकर जनवादी कवियों ने ऐसी चीज़ें निखी हैं जो गायी जा सकती हैं—कभी समवेत, कभी शोक कोरम के स्त्रीय और एटीम्ट्रोफी के ढग पर—कविता

वह हो या न हो। केदार की 'जनयुग' में इस का उपयोगी उदाहरण है।

ये जो दीवारें पड़े हैं
दह जायेंगी
ये जो सीमाएँ रोके हैं
मिट जायेंगी
ये जो आत्माएँ बन्दी हैं
खुल जायेंगी
धरती को उम्मुक्त बिशाएँ
मुसकायेंगी...

प्रोफेसर : तो इस सब से परिणाम यह निकला कि नयी कविता में पुरानी का कुछ है ही नहीं, सब नया ही नया है। फिर भी नये कवि कहते यही जाते हैं कि परम्परा में ..

अध्येता : वाह, यह परिणाम आपने कैसे निकाला ? नये के पुरानेपन का एक उदाहरण आप को दूँ ? चाहे आप की तसल्ली के लिए ? नरेशकुमार मेहता ने उपस् को ले कर कई कविताएँ लिखी है। जैसे—

✓ उदयाचल से किरन-धेनुएँ,
हाँक ला रहा वह प्रभात का स्वास !
पूँछ उठाये, चली घा रही
क्षितिज जंगलों से टोली,
दिखा रहे पथ, इस भूमी का
सारस सुना-सुना बोली

गिरता जाता फेन धूलों से
नभ में बादल बन सिरता,
किरन-धेनुओं का सघूह
यह घाया शून्यकार चरता,

नभ की आँख छहि में बँठा, बसा रहा बंशी रसवाला !

उपम् वैदिक देवता है। इन कविताओं का मुहावरा वैदिक ढाँचे में डला है, और उपमाएँ भी वही से ली गयी हैं। इस प्रकार इस में नया कुछ नहीं है; फिर भी उसमें ताजगी है—जैसी कमरे का पर्जीचर नयी तरतीब में लगा देने पर आती है। इस तरह के कई प्रयोग नयी कविता में हुए हैं, और उन की ताजगी प्रशंसनीय है।

- प्रोफेसर आप की पर्यवेक्षण शक्ति तेज है। या कि इसे आर की मूर्क कहें ?
- अध्येता (सविनोद) सब आप की शिक्षा है, करना मैं अकिंचन ..
- छायावादी लेकिन यह बनादये, नरेन्द्रकुमार तो प्रगतिवादी हैं न ?
- अध्येता आप का बिल्लो का मोह नहीं छूटा ? वह क्या है, यह मैं निरवध-पूर्वक नहीं जानता। वह मप्रहीत है प्रयोगशील कविता के सपह में—पर दावा दावद उन का उन न भिन्न, या अधिक हो ।
- छायावादी मगर इन में प्रगतिवाद कहाँ आया ?
- अध्येता मैं तो यही कह कर सन्तोष कर चुंगा कि नहीं आया—या कि इन क्षेत्र में उस के आने का प्रश्न ही नहीं उठता। क्योंकि अगर उठता तो मानना पड़ता कि पुराने मुहावरे या रूपक को पुन सजीवित करना या करना चाहना केवल पुनरुत्थानवाद है, जो प्रगतिवादी तर्कना से प्रतिप्रिया का रूप है। मुहावरे के क्षेत्र में प्रगतिशील या नया मुहावरा यन्त्र-युग का मुहावरा होगा, धेनु-सम्पत्ता का मुहावरा नहीं। किसी बिगडेल के महना भ्रमक पड़ने पर जिस व्यक्ति ने कहा था, 'अरे, यह करट मारता है।' उमन आधुनिक अत प्रगतिशील मुहावर का प्रयोग किया था।
- प्रोफेसर पहले की 'बानू भ से तल निकालने' की बात स्पष्टतया कोल्हू-युग का मुहावरा है, अगर मैं कहूँ कि आप मिट्टी में से तल निकाल रहे हैं तो यह प्रगतिशील प्रणमा होगी न ? (हँसता है)
- अध्येता आप हैं तो । क्या मैं कहूँ कि यह इस बात का प्रमाण है कि नयी कविता में अभी दम है ?
- छायावादी नयी और कम नयी तो मापेश हैं। प्रश्न यह है कि क्या कविता मात्र में अभी दम है ? या कि कविता मर गयी ?
- अध्येता अर, यह तो धर्मवीर भारती की एक कविता की पक्ति है। उमी कविता में आप के प्रश्न का उत्तर भी है ।
- साद कर ये धाज किस का शव चले
घोर उस दहनार वरगद के तले
किस धमागिन का जनाडा है रुका
घंठ इस के पाँपने गरदन झुका
- कौन कहता है कि कविता मर गयी ?
- भूख ने उस की जवानी तोड़ दी ।
घों बड़ी हो नेक थी कविता
मगर घनहीन थी, कमजोर थी;

और बेचारी गरीबन मर गयी ।

मर गयी कविता ?

जधानो मर गयी

मर गया सूरज, सितारे मर गये

मर गये सौन्दर्य सारे मर गये

सृष्टि के धारम्भ से चलती हुई

प्यार की हर साँस पर पतती हुई

आदमीपत की कहानी मर गयी ।

झूठ है यह

मादमी इतना नहीं कमजोर है

फलक के जल और माथे के पसीने ■

सींचता आया सदा जो स्वर्ग की भी नींव

मे परिस्थितियाँ बना देंगी उसे निर्जीव

झूठ है ये

फिर उठेगा आदमी

और सूरज को मिलेगी रोशनी

सितारों को जगमगाहट मिलेगी

फल में लिपटे हुए सौन्दर्य को

फिर किरन की नरम आहट मिलेगी

फिर उठेगा वह

और बिखरे हुए सारे स्वर समेट,

पोंछ उन से खून

फिर बनेगा नयी कविता का वित्तान

नये मनु के नये युग का जगमगाता गान ।

भूल, लाचारी, गरीबी हो, मगर

आदमी के सृजन की ताकत

इस सबों की शक्ति के ऊपर;

और कविता सृजन की आवाज है

फिर उभर कर कहेगी कविता

“क्या हुआ दुनिया भरघट बनी

अभी मेरी आखिरी आवाज बाकी है

हो चुकी हैवानियत की इन्तेहा

आदमियत का अभी आगाज बाकी है

लो, तुम्हे मैं फिर नया विश्वास देती हूँ,

नया इतिहास देती हूँ,

शौन कहता है कि कविता मर गयी ?”

अध्येता

मैं तो नहीं कहता । आगे आप गुरुजन हैं । मैं आपको प्रणाम करता

■ ।

प्रकृति-काव्य : काव्य-प्रकृति

प्रकृति की चर्चा करते समय सब में पहले परिभाषा का प्रश्न उठ खड़ा होता है। प्रकृति हम कहते किसे हैं? वैज्ञानिक इस प्रश्न का उत्तर एक प्रकार से देते हैं, दार्शनिक दूसरे प्रकार से, धर्म-तत्त्व के चिन्तक एक तीसरे ही प्रकार से। और हम चाहें तो इतना और जोड़ दे सकते हैं कि माधारण व्यक्ति का उत्तर इन सभी से भिन्न प्रकार का होता है।

और जब हम 'एक प्रकार का उत्तर' कहते हैं, तब उसका अभिप्राय एक उत्तर नहीं है, क्योंकि एक ही प्रकार के अनेक उत्तर हो सकते हैं। इसी लिए वैज्ञानिक उत्तर भी अनेक होते हैं, दार्शनिक उत्तर तो अनेक होमे ही, और धर्म पर आधारित उत्तरों की सख्या घमों की सख्या में कम बयो होने लगी ?

प्रश्न को हम केवल साहित्य के प्रसंग में देखें तो कदाचित् इन अलग-अलग प्रकार के उत्तरों को एक मन्दर्भ दिया जा सकता है। साहित्यकार की दृष्टि ही इन विभिन्न दृष्टियों के परस्पर विरोधों से ऊपर उठ सकती है—उन सब को स्वीकार करती हुई भी सामंजस्य पा सकती है। किन्तु साहित्यिक दृष्टि की अपनी समस्याएँ हैं, क्योंकि एक तो साहित्य दर्शन, विज्ञान और धर्म के विश्वासों से परे नहीं होना, दूसरे सांस्कृतिक परिस्थितियों के विकास के साथ-साथ साहित्यिक संवेदना के रूप भी बदलते रहते हैं।

साधारण बोल-चाल में 'प्रकृति' 'मानव' का प्रतिपक्ष है, अर्थात् मानवेतर ही प्रकृति है—यह सम्पूर्ण परिवेश जिस में मानव रहता है, जीता है, भोगता है और मस्कार ग्रहण करता है। और भी स्थूल दृष्टि से देखने पर प्रकृति मानवेतर का यह अंश हो जाती है जोकि इन्द्रियगोचर है—जिसे हम देख, सुन और छू सकते हैं, जिस की गन्ध पा सकते हैं और जिस का आस्वादन कर सकते हैं। साहित्य की दृष्टि कही भी इस स्थूल परिभाषा का खण्डन नहीं करती, किन्तु साथ ही कभी अपने को इसी तक सीमित भी नहीं रखती। अथवा यो कहें कि अपनी स्वस्थ अवस्था में साहित्य का प्रकृति-बोध मानवेतर, इन्द्रियगोचर, बाह्य परिवेश तक जा कर ही नहीं रुक जाता, क्योंकि साहित्यिक अन्वेलनो की अधोगति में विकृति की ऐसी अवस्थाएँ आती रही हैं जब उस ने बाह्य सौन्दर्य के तत्त्वों के परिगणन को ही दृष्टि की दति मान लिया है। यह साहित्य की अन्तःशक्ति का ही प्रमाण

है कि ऐसी रग्न अवस्था से वह फिर अपने को मुक्त कर ले सक्ता है, और न केवल आभ्यन्तर की ओर उन्मुख हुआ है बल्कि नयी और व्यापकतर संवेदना पा कर उस आभ्यन्तर के साथ नया राग-सम्बन्ध भी जोड़ सका है।

राग-सम्बन्ध अनिवार्यतया साहित्य का क्षेत्र है। किन्तु राग-सम्बन्ध उतने ही अनिवार्य रूप से साहित्यकार की दार्शनिक पीठिका पर निर्भर करते हैं। यदि हम मानते हैं—जैसा कि कुछ दर्शन मानने रहे—कि प्रकृति सद् है, मूलतः कल्याणमय है, तब उस के साथ हमारा राग-सम्बन्ध एक प्रकार का होगा—जयवा हम चाहेंगे कि एक प्रकार का हो। यदि हम मानते हैं कि प्रकृति मूलतः असद् है, तो स्पष्ट ही हमारी राग-वृत्ति की दिशा दूसरी होगी। यदि हम मानते हैं कि प्रकृति त्रिगुण-मय है किन्तु अविवेकी है, तो हमारी प्रवृत्ति और होगी और यदि हमारी धारणा है कि प्रकृति गदमद् से परे है तो हम उसके साथ दूसरे ही प्रकार का राग-सम्बन्ध चाहेंगे—अथवा कदाचित् यही चाहेंगे कि जहाँ तक प्रकृति का सम्बन्ध है हम बीतराग हो जायें। विभिन्न युगों के साहित्यकारों के प्रकृति के प्रतिभाव की पड़ताल करने से हम उन भावा में और साहित्यकार के प्रकृति-दर्शन में स्पष्ट सम्बन्ध देख सकेंगे।

कवियों के प्रकृति-वर्णन अथवा निरूपण की शर्चा में उन के आधारभूत दार्शनिक विचारों जयवा धर्म-विद्वानों तक जाना यहाँ कदाचित् अनपेक्षित होगा। उतने विस्तार के लिए यहाँ स्थान भी नहीं है। किन्तु कवि के संवेदन पर उसकी दार्शनिक अथवा धार्मिक आस्था के प्रभाव की अनिवार्यता को स्वीकार कर के हम प्रकृति-वर्णन की परम्परा का अध्ययन कर सकते हैं। वैदिक कवि—मन्त्रद्रष्टा को कवि कहना उस की अवहेलना नहीं है—प्रकृति की सत्ता का सम्मान करता था और मानता था कि उसकी अनुकूलता ही सुख और समृद्धि का आधार है। सुखी और सम्पूर्ण जीवन का जो चित्र उस के सम्मुख था उस में मनुष्य को और प्रकृति की शक्तियों की परम्पर अनुकूलता आवश्यक थी। प्राकृतिक शक्तियों को वह देवता मानता था, किन्तु देवता होने से ही वे अनुकूल हो जायेंगी ऐसा उसका विश्वास नहीं था—उन की अनुकूलता के लिए वह प्रार्थी था। कहा जा सकता है कि उसकी दृष्टि में शक्तियों सद्-असद् में परे हो थी किन्तु उन्हें अनुकूल बनाया जा सकता था।

यथा छीद्व पृथ्वी च न बिभीतो न रिप्यत

एषा मे प्राण मा बिने ।

यथाऽऽद्व रात्री च न बिभीतो न रिप्यत

एषा मे प्राण मा बिने ॥

यह प्रार्थना करने वाला व्यक्ति जहाँ यह कामना करता था कि प्रकृति की शक्तियों के प्रति उस में प्राण भय-रहित हो, वहाँ वह यह भी मानता था कि वे

शक्तियाँ भी राग-द्वेष से परे है। इतना ही नहीं, मध्य युग की पाप-पुण्य की भावना भी उस में नहीं थी—हो भी नहीं सकती थी जब तक कि वह प्रकृति को पापमूलक न मान लेता—और उस के निवृत्त दिन और रात, प्रकाश और अन्धकार, सत्य और असत्य, सभी एक-से निर्भय थे। वह अपनी प्रार्थना में यह भी कहता था कि—

यथा सत्यं चानृतं च न विभीतो न रिप्यत ।

एवा मे प्राण मा विभे ॥

यह कहने का साहस मध्यकाल के कवि को नहीं हो सकता था—पाप की परिकल्पना कर लेने के बाद यह सम्भावना ही मानने नहीं आती कि अनृत भी सत्य के समान ही निर्भय हो सकता है।

वैदिक कवि क्योंकि प्रकृति को नम्र मानता है न असद्, इस लिए प्रकृति के प्रति उनका भाव न प्रेम का है, न विरोध का। वह मूलतः एक विस्मय का भाव है।

हिरण्यगर्भं समवर्ततामे

यह उसके भव्य विस्मय की ही उक्ति है। और यदि वह आगे पूछता है—

कर्म देवाय हविषा विधेम ?

तो यह विकर्तव्यता भी आनक का नहीं, शुद्ध विस्मय का ही प्रतिबिम्ब है। उपा-सूक्त में उपा के रूप का वर्णन, पृथ्वी-सूक्त में पृथ्वी से पृथ्वी-पुत्र मनुष्य के सम्बन्ध का निरूपण, इन्द्र और मरुत् के प्रति उक्तियाँ—वाक्य की दृष्टि से ये सभी वैदिक मानव के विस्मय-भाव की ही प्रतिबिम्बित करती हैं—उस शिशुवत् विस्मय की जिम में भय का लेश भी नहीं है। ऋग्वेद का मण्डूक-सूक्त इस विस्मयाह्लाद का उत्तम उदाहरण है।

वाल्मीकि की रामायण में प्रकृति का काव्य-रूप बहुत कुछ बदल गया है। वाल्मीकि के राम यद्यपि तुलसीदास के मर्यादा पुरोहित से भिन्न कोटि के नायक हैं, तथापि मर्यादा का भाव वाल्मीकि में अत्यन्त पुष्ट है। वल्कि यह भी कहना अनुचित न होगा कि जिस घटना से आदि-काव्य का उद्भव माना जाता है वह घटना ही एक मर्यादा अंकित करती है। वास्तव में जीव-वध वाली घटना में जो लोग शुद्ध कारुण्य देखते हैं वे थोड़ी-सी भूल करते हैं। आदि-कवि ने शुद्ध होकर निपाद को जो शाप दिया था, उसके मूल में शुद्ध जीव-दया की अपेक्षा मर्यादा-भग के विरोध का ही भाव अधिक था। पक्षी-मात्र को मारने का विरोध वाल्मीकि ने नहीं किया। परिस्थिति विशेष में पक्षी के वध को अधर्म मानकर ही उन्होंने ने व्याध की शारवत अर्पण की कामना की। उस परिस्थिति में कोई भी प्राणी अवध्य है, यही विश्वास महाभारत में भी पाया जाता है जो मृगया के वृत्तान्तों में भरा हुआ है। पाण्डु की मृत्यु जिस दारुण परिस्थिति में हुई उस का कारण भी मृगया नहीं थी—मृगया तो राज-धर्म का अंग था—किन्तु परिस्थिति-विशेष में मृग पर

वाण छोड़ने का अधर्म अथवा मर्यादा-भंग ही राजा के प्राणान्त का कारण हुआ। यह भी उल्लेख्य है कि श्रौच की कथा में श्रौच-युगल को शापवस्तु मुनि-युगल निन्द करना आवश्यक नहीं समझा गया। वाल्मीकि की कृष्णा पक्षी को पक्षी मान कर ही दी गयी। किन्तु महाभारत में राजा के प्राण भृग के प्राण से बढ़ाचिन् अधिक मूल्यवान समझे गये, इसलिए अपराध और दण्ड में सामञ्जस्य लाने के लिए भृग-युगल को मुनि-युगल सिद्ध करना पड़ा। जो हो, यहाँ भी जीव-दया का आत्यन्तिक आदर्श नहीं है, बल्कि जीव वध की मर्यादा का ही निश है।

किन्तु जीव-दया के आदर्श के विकास का अध्ययन हमारा विषय नहीं है। हम प्रकृति के प्रति वाल्मीकि के राग-भाव की, और वैदिक कवि के भाव से उस के अन्तर की खोज कर रहे थे। काव्य-युग में यह अन्तर और भी स्पष्ट हो जाता है—दूसरे शब्दा में मानवीय दृष्टि के विकास की एक और सीटी परिलक्षित होने लगती है। शास्त्रीय शब्दायत्नी में यदि कहा जाये कि प्रकृति काव्य का आत्मस्वन न रह कर क्रमशः उद्दीपन होती जाती है, तो यह कथन असंगत तो न होगा, किन्तु दात इतनी ही नहीं है। एक तो प्रकृति-वर्णन का उद्दीपन के लिए उपयोग वाल्मीकि ने भी किया—किष्किन्धा-बाण्ड का शरद्-वर्णन यद्यपि प्रकृति-वर्णन की दृष्टि से मध्या और खरा है तथापि उसने वहाँ होने का मुख्य काव्यगत कारण राम के पत्नी-विरह को उद्दीपित रूप में हमारे सम्मुख लाता है। यही कारण है कि वह वर्णन जो बिम्ब हमारे सामने प्रस्तुत करता है वे सभी शृंगार-भाव से अनुप्राणित हैं। दूसरे, काव्य-युग के महारघिया ने प्रकृति को केवल उद्दीपन रूप में देखा हो, ऐसा भी नहीं है। बल्कि कालिदास का प्रकृति-पर्यवेक्षण और अध्ययन तथा उन का प्रकृति-प्रेम भारतीय काव्य परम्परा में अद्वितीय है।

वास्तव में जंगल को ठीक-ठीक समझने के लिए जो प्रश्न पूछना होगा वह यह नहीं है कि प्रकृति के उपयोग में क्या अन्तर आ गया। प्रश्न यह पूछना चाहिए कि जिस प्रकृति की ओर कवि आकृष्ट था वह प्रकृति कैसी थी ?

कालिदास का प्रकृति-प्रेम वाल्मीकि से कम हादिक नहीं है। न उन का काव्य आत्मस्वन के रूप में प्रकृति को आदि-कवि की रचनाओं में कम महत्त्व देता है। फिर भी उस में वाल्मीकि की-सी महजता नहीं है। न वैदिक कवि का विस्मय-भाव ही है। कालिदास की प्रकृति अपेक्षाया जाकृत है। कवि जितना प्रकृति से परिचित है उतना ही प्रकृति-सम्बन्धी अनेक कवि-समयों में भी—अर्थात् वह अपने काव्य की परम्परा में भी परिचित है और उस परिचय की अवज्ञा नहीं करता है। कवि-समय को मात्र वह नहीं मानना, क्योंकि उस का अनुभव उन्हें मिथ्या सिद्ध करता है, किन्तु फिर भी उन समयों का वह व्यवहार करता है क्योंकि काव्य-मोन्दर्य के लिए परम्परा में काम लेने का यह भी एक साधन है। 'ऋतुसंहार' के ऋतु-वर्णन अथवा 'कुमारसम्भव' के हिमालय-वर्णन में परम्परागत कवि-समयों का कवि के

निजी अनुभव के साथ ऐसा अभिन्न योग हुआ है कि इन तत्त्वों का विस्लेषण मोन्दर्य को नष्ट किये बिना हो ही नहीं सकता ।

आवश्यक परिवर्तन के साथ यही बात भवभूति के प्रकृति-वर्णन के विषय में भी कही जा सकती है ।

वास्तव में काव्य-युग का कवि जो प्रकृति को केवल आलम्बन के रूप में अपने सम्मुख नहीं रख सका, और न ही उसे निरे उद्दीपन के रूप में एक उपकरण का स्थान दे सका, उसका कारण यही था कि प्रकृति से उसका सम्बन्ध भिन्न प्रकार का हो गया था । अर्वाच्य और निरापद जीवन में उसके लिए यह आवश्यक नहीं रहा था कि प्रकृति की शक्तियों को वैसे आत्यन्तिक और मानवीकृत अथवा देवता-वत् रूपों में देखे जैसे रूप वैदिक कवि के उद्दिष्ट रहे । दूसरी ओर प्रकृति से उसका सम्बन्ध वैसा उज्ज्वल भी नहीं हो गया था जैसा रीतिकालीन कवियों का, जिन के निकट प्रकृति केवल एक अभिप्राय रह गयी थी, और प्रकृति का चित्रण केवल प्रकृति-सम्बन्धी कवि-मनसों की एक न्यूनाधिक चमत्कारी सूची । काव्य-युग के सस्कृत कवि के लिए प्रकृति शोभन, रम्य और स्फूर्तिप्रद थी । प्राकृतिक शक्ति के रूप में उसे मानव का प्रतिपक्ष माना जा सकता था, किन्तु अपने इस नये रूप में वह मानव की सहचरी हो गयी थी ।

निःसन्देह सस्कृत काव्य-परम्परा की समवर्तिनी एक दूसरी काव्य-परम्परा भी रही, जिसकी योज में हमें प्राकृत और अपभ्रंश साहित्य की ओर देखना होगा । सस्कृत और प्राकृत काव्य बराबर एक-दूसरे को प्रभावित करने रहे, और कवि-मनसों अथवा अभिप्रायों का आदान-प्रदान उनमें होता रहा । किन्तु विस्तार में बचने के लिए उनकी चर्चा यहाँ छोड़ दी जा सकती है । ऐसा इसलिए भी अनुचित न होगा कि इसी प्रकार का सम्बन्ध हम अनन्तर खड़ी बोली हिन्दी की कविता में तथा उस की पृष्ठभूमि और उस के परिपाम्ब में फैले हुए लोक-काव्य में भी देख सकते हैं । इनमें भी आदान-प्रदान निरन्तर होता रहा, किन्तु इस क्रिया की बढ़ी हुई गति आधुनिक युग की एक विशेषता मानी जा सकती है । वर्यो यह आदान-प्रदान इस काल में अनिर्वक्त तीव्रता के साथ होने लगा, इस प्रश्न का उत्तर भी हमें आधुनिक संवेदना के रूप-परिवर्तन में मिलेगा । मानव और प्रकृति दोनों की नयी अवधारणा ने स्वभावतया उन के परस्पर सम्बन्ध को बदल दिया और इस लिए प्रकृति के वर्णन अथवा चित्रण को अनुप्राणित करने वाले राग-तत्त्व भी बदल गये ।

किन्तु बीच की सीढ़ी की उपेक्षा कर जाना भ्रान्ति का कारण हो सकता है ।

प्रकृति-काव्य के विवेचन में वास्तव में समूचे रीति-युग को छोड़ ही देना चाहिए, क्योंकि रीतिकालीन कवियों में से कुछ ने यद्यपि प्रकृति के सूक्ष्म पर्यवेक्षण का प्रमाण दिया है, तथापि उन के निकट प्रकृति काव्य-चमत्कार के लिए उपयोग

एक साधन-मात्र है। प्रकृति के मानवीकरण की बात तो दूर, रीतिवालों के कवि उन की स्वतन्त्र इयत्ता के प्रति भी उदासीन हैं—उन के निकट वह केवल एक अभिप्राय है—अलप्रकृति के बगम आ नचना है। यह प्रकृति से राग-मन्दन की अजरता का ही परिणाम था कि रीतिवालों कवि प्राकृतिक तत्वों की सूची प्रस्तुत कर देना ही उद्दीपन के लिए पर्याप्त समझने लगा। यदि उस का राग-सम्बन्ध कुछ भी प्राणवान् होता, तो वह समझना कि प्रकृति-मन्दन की दृष्टि से वह ऐसा बोगवत् उपयोग उद्दीपन का भी काम नहीं कर सकता क्योंकि जिन वास्तव में राग का अभाव स्पष्ट लक्षित होता है वह दूसरे में राग-भाव नहीं जगा सकता, अपने अभाव को चाह वितने ही बौगल से छिपाया गया हो। प्रकृति के बाहर आचारों की सूची बनाने की यह प्रकृति रीतिवालों तक ही सीमित नहीं रही बल्कि आधुनिक काल तक चली आयी। बीसवीं शताब्दी में भी जो महाकाव्य लिखे गये वे अधिकतर प्रकृति-वर्णन की इसी सीढ़ी को पकड़े रह और पिगल-ग्रन्थों में भी अग्र्यामियों के लिए विभागों की सूचियाँ प्रस्तुत की।

वास्तव में इस जीर्ण परम्परा में विमुख होकर प्रकृति का वाक्य में नये प्रण देने की प्रवृत्ति हिन्दी में पश्चिमी साहित्य के, अथवा उस में प्रभावित बंगाल साहित्य के सम्पर्क से आयी। इस नयन का अभिप्राय यह कदापि नहीं है कि खड़ी बोली का प्रकृति-वर्णन अनुकृति है, क्योंकि अनुकृति का विरोध ही तो इस की प्रेरणा रही। अभिप्राय यह भी नहीं है कि हिन्दी कवि अपने पूर्वजों की अनुकृति छोड़ कर विदेशी कवियों की अनुकृति करने लगे, क्योंकि हिन्दी की नयी प्रवृत्ति प्राचीनतर भारतीय परम्पराओं में बड़ी हुई कदापि नहीं थी। बल्कि उदाहरण के लिए दिखाया जा सकता है कि बंने छायावाद के और परवर्ती प्रमुख कविओं ने पूरे जातन चेतन भाव से मस्तिष्क काव्यों में और वैदिक साहित्य से न केवल प्रेरणा पायी बल्कि उपमाएँ और विम्ब ज्या-बे-न्यो ग्रहण किये।

पश्चिमी साहित्य में प्रेरणा पाने का आशय यह भी नहीं है कि यदि पश्चिम से सम्पर्क न हुआ होता तो हिन्दी साहित्य में प्रकृति की नयी चेतना न आती होती। वास्तव में किसी भी प्रवृत्ति के बारे में यह नहीं कहा जा सकता कि वह किसी विदेशी साहित्य से कभी नहीं प्रकट होगी। जो साहित्य जीवित है—ज्यों कि पश्चिम साहित्य को रचने वाला समाज जीवित है—उस में समय-समय पर जीवन्त का विरोध करने वाली नयी प्रवृत्तियाँ प्रकट होती हैं। दूसरे साहित्यों से प्रभाव ग्रहण करने की भी एक धमती और नरतरता होनी चाहिए जो हर साहित्य में हर समय वर्तमान नहीं होनी बल्कि विगत अथवा परिपक्वता की विरोध अवस्था में ही आती है। इस लिए किसी प्रभाव ने जो रचनात्मक प्रेरणा मिली है उसे अनुकृति कहना या ऐसा मानना अनुचित है और यह बहुत ही समझोचना करने वाले के आमानवाद बयान हीन भाव का ही चोकर होता है। गिनु बोवना अनुकरण से

ही सीखना है, किन्तु कवि-समुदाय में रख देने से ही वास्तव कविता नहीं करने लगता। जब वह कविता रचता है तो वह इतने भर में अनुकृति नहीं हो जानी कि वह कवियों के सम्पर्क में रहा और उन में प्रभाव ग्रहण करता रहा। उसकी ग्रहण-शीलता और उस पर आधारित रचना-प्रवृत्ति स्वयं उस के विकास और उस की शक्ति के चोखे हैं।

पश्चिमी काव्य के परिचय में भारतीय कवि एक बार फिर प्रकृति की स्वतन्त्र सत्ता की ओर आकृष्ट हुआ। कहा जा सकता है कि इसी परिचय के आधार पर वह स्वयं अपनी परम्परा को नयी दृष्टि में देखने लगा और उस के सार तरंगों को नया सम्मान देने लगा। नि मन्देह अनुकरण भी हुआ, किन्तु जो केवल मान अनुकरण था वह कालान्तर में उसी मौलिक पद पर आ गया जो उस के योग्य था। उपा-सुन्दरी का मानवी रूप छायावादियों का आविष्कार नहीं था, और उस की परम्परा ऋग्वेद तक तो मिलती ही है। किन्तु जब कवि ने छाया की भी मानवी आकृति दे कर पूछा

कौन, कौन तुम, परिहृत-वसना

भ्रान्तमना, भू-पतिता-सी ?

तब उस के अवचेतन में वैदिक परम्परा उतनी नहीं रही होगी जितनी अग्रेजी रोमांटिक काव्य जिस में प्राकृतिक शक्तियों का मानवीकरण साधारण बान धी।

किन्तु नयापन केवल इतना नहीं था—पुरानेपन का नया मवार-भर नहीं था। मानवीकरण केवल विषयाधित नहीं था। बल्कि प्रकृति के मानवीकरण का विषयगत रूप और भी अधिक महत्वपूर्ण था।

मानवीकरण का यह पक्ष वास्तव में वैयक्तिकीकरण का पक्ष था। यही तत्त्व था जिसने प्रकृति-वर्णन को प्राकृतिक अभिप्रायों के वर्णन से अलग करके काव्यो-चित्त दृष्टि का रूप दे दिया। यद्यपि नये आग्रह ने हिन्दी कविता का मध्य-रीतिकाल के अन्तराल के पार बरझा सा, प्राकृतों और सस्कृत काव्य की परम्परा से जोड़ा था, तथापि इस के आधार पर जो दृश्य-चित्र सामने आये वे नये हो कर भी इस अर्थ में एकरूप थे कि विभिन्न कवियों के द्वारा प्रस्तुत किये गये होने पर भी वे मूलतः समान थे—ऐसा नहीं था कि उस विशेष कवि के व्यक्तित्व से उन्हें अलग किया ही न जा सके। दार्शनिक पृष्ठिका के विचार से कहा जा सकता है कि मुमित्रानन्दन पन्त ने प्रकृति की कल्पना प्रेयसी के रूप में की और 'निराला' ने महाहिमा शक्ति के रूप में, और दोनों कवियों के प्रकृति-चित्रण में समानता और अन्तर दोनों ही पहचाने जा सकते हैं। किन्तु जिन व्यक्तिगत अन्तर की बात हम कह रहे हैं वह इस से गहरा था। नि मन्देह काव्यगत चित्रों पर कवि के व्यक्तित्व के इस आरोप का अध्ययन पश्चिमी साहित्य के सन्दर्भ में किया जा सकता है और

दिखाया जा सकता है कि उसमें भी अग्रेजी रोमांटिक काव्य के व्यक्तिवाद का कितना प्रभाव था। और यदि व्यक्तिवाद के विकृत प्रभावों को ही ध्यान में रखा जाय तो यह भी सिद्ध किया जा सकता है कि पश्चिमी प्रभाव यहाँ भी विकृतियों का आधार बना, जैसा कि वह पश्चिम में भी बना था। किन्तु किसी प्रभाव का केवल उसकी विकृतियों के आधार पर मूल्यांकन नहीं किया जा सकता। और रोमांटिक व्यक्तिवाद का स्वस्थ प्रभाव यह था कि उसने प्रकृति के चित्रों को एक नयी रागात्मक प्रामाणिकता दी। जो तथ्य था और सबका 'जाना हुआ' था उसे उस ने एक व्यक्ति का 'पहचाना हुआ' बनाकर उसे मृत्यु में परिणत कर दिया। जहाँ यह व्यक्तिगत दर्शन केवल असाधारणत्व की खोज हुआ—और यह प्रकृति पश्चिम में भी लक्षित हुई जैसी कि हिन्दी के कुछ नये कवियों में—वहाँ उत्तम नाट्य का निर्माण नहीं हुआ। जैसा कि रामचन्द्र शुक्ल न कहा है—

केवल असाधारण दर्शन की रचि सच्ची सहृदयता की पहचान नहीं है। किन्तु नहीं व्यक्तिगत दर्शन ने उस पर गयी अनुभूति की छाप लगा दी वहाँ उस के देखे हुए बिम्ब और दृश्य अधिक प्राणवान् और जीवन स्पन्दित हो उठे। यह भी रामचन्द्र शुक्ल का ही कथन है कि—

वस्तुओं के रूप और आम-पाम की बस्तुओं का व्यौरा जितना ही स्पष्ट या स्पष्ट होगा उतना ही पूर्ण बिम्ब ग्रहण होगा और उतना ही अच्छा दृश्य चित्रण कहा जायेगा।

और यह व्यक्तिगत दर्शन या निजी अनुभूति की तीव्रता ही है जो बस्तुओं के रूप को 'स्पष्ट' या 'स्पष्ट' करती है। प्रकृति के जो चित्र रीतिबाल के कवि प्रस्तुत करते थे, वे भी यथातथ्य होते थे। उस काव्य की समवर्तिनी चित्रकला में गिरार इत्यादि के जो दृश्य आके जाते थे वे भी उतने ही रीति-सम्मत और यथार्थ होते थे। किन्तु व्यक्तिगत अनुभूति का स्पन्दन उसमें नहीं होता था और इसी लिए उन का प्रभाव वैसा मर्मस्पर्शी नहीं होता था। बाँसों के झुरमुट पहने भी देखे गये थे, किन्तु भुमिशानन्दन पल्ल ने जश्न लिया—

बाँसों का झुरमुट—

सन्ध्या का झुरमुट—

हँसहँस रही चिट्ठियाँ.

टी-बी-टी टूट-टूट।

तब यह एक झुरमुट बीसों के और सब झुरमुटों में विशिष्ट हो गया, क्योंकि व्यक्तिगत दर्शन और अनुभूति के परेपन में उसे एक घनीभूत अद्वितीयता दे दी। इस प्रकार के उदाहरण 'निराशा' और पल्ल की कविताओं से अनवरत दिये जा सकते हैं। परवर्ती काल में भी वे प्रचुरता से मिलेंगे, भले ही उन के साथ-साथ निरे प्रसाधारणत्व के मोह के भी अनेक उदाहरण मिल जायें। जब हम दृश्य-चित्रण

की परम्परा का अध्ययन इस दृष्टि से करते हैं तब यह स्पष्ट हो जाता है कि छायावाद ने प्रकृति को एक नया मन्दर्भ और अर्थ दिया, जो उसे न केवल उम में तत्काल पहले के सही बोली के युग से अलग करता है बल्कि सही बोली के उत्थान से पहले के सभी युगों से भी अलग करता है। सुमित्रानन्दन पन्त और सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' इस नये पथ के स्लावा-पुरुष हैं, किन्तु इनके पूर्व-संकेत श्रीधर पाठक और रामचन्द्र शुक्ल के प्रकृति-काव्य में ही मिलने लगते हैं।

नयी कविता, जहाँ तक प्रकृति-चित्रों के अनुभूतिगत चरित्र की बात है, छायावाद से अलग दिशा में नहीं गयी है। असाधारण की खोज के उदाहरण उम में अधिक मिलेंगे, और सन्त्र का कच्चापन अथवा भाषा का अटपटापन भी वही अधिक। बरिक्त भाषा के विषय में एक प्रकार की अराजकता भी लक्षित हो सकती है, जिस का विस्तार 'लोक-साहित्य की ओर उन्मुखता' या 'लोक' के निश्चयन पहुँचने के लिए बोलियों से शब्द ग्रहण करने की प्रवृत्ति' की ओट लेने पर भी छिप नहीं सकता। 'पल्लव' की भूमिका में पन्त ने जिस मूढम शब्द-चेतना का परिचय दिया था, भाषा के व्यवहार के प्रति वैसा जागरूक भाव नयी कविता के विरले कवियों में ही मिलेगा (छायावाद-युग में भी ऐसे कवि कम विरल नहीं थे, अराजकता ऐसी नहीं थी)। ये दोष उन नयी प्रवृत्तियों का ऋण-पक्ष है जोकि नये काव्य को अनेक समानताओं के बावजूद छायावाद के काव्य से पृथक् करती है।

किन्तु जहाँ तक प्रकृति-वर्णन और प्रकृति-चित्रण का प्रश्न है, नयी कविता की विशिष्ट प्रवृत्तियाँ सब ऋण-मूलक ही नहीं हैं, न उनका धन पक्ष छायावाद से सर्वथा एक-रूप। उसकी विशिष्टता को ठीक-ठीक पहचानने के लिए हमें फिर अपने तत्सम्बन्धी प्रश्न के सही निरूपण पर बल देना होगा। प्रकृति के उपयोग में क्या अन्तर आया, यह प्रश्न भी अप्रासंगिक नहीं है, पर मूल्यों को ठीक-ठीक समझने के लिए इस से गहरे जा कर फिर यही प्रश्न पूछना चाहिए कि जिस प्रकृति की ओर कवि आवृष्ट है वह प्रकृति कौनसी है ?

स्पष्ट है कि आज का कवि जिस प्रकृति में परिचित होगा वह उसमें भिन्न होगी जो आरम्भिक कवियों की परिचित रही। यह नहीं कि वन-प्रदेश आज नहीं हैं, या भरने नहीं बहते, या मृगछोने चौकड़ी नहीं भरते, या ताल-मरोवरों में पक्षी किसोने नहीं करते। पर आज के वस्त्रों और शहरों में रहने वाले कवि के लिए ये सब चित्र अपनाद्र-रूप ही हैं। केवल इन्हीं का चित्रण करने वाला कवि एक प्रकार का पलायनवादी ही ठहरेगा—क्योंकि वह अपने अनुभूत के मुख्याश की उपेक्षा में एक अप्रधान अक्ष को तून दे रहा होगा। इतना ही नहीं, अनेक के लिए तो गाँव-देहात के दृश्य भी इन की उपेक्षा कुछ ही कम अपरिचित होंगे, और उन्हें 'अहा, ग्राम्य जीवन भी क्या है।' जैसे वर्णन न केवल काव्य की दृष्टि में पटिया लगेंगे बल्कि उन की अनुभूति भी चेष्टित और अयथायथ लगेगी। भारत का

कृषि-प्रधानत्व जब भी मिटा नहीं है और इसलिए यह प्रायः असम्भव है कि किसी भारतीय कवि ने भेत देखे ही न हो, पर 'खेत देखे हुए' होने और 'देशीय प्रकृति का अनुभव रखने' में अन्तर वैसा नगण्य नहीं है।

अनुभव-मत्पना पर—व्यक्तिगत अनुभूति के खुरेपन पर—जो आग्रह छाया-वाद ने आरम्भ किया था—वाच्य के परम्परागत अभिप्राय और ऐतिहासिक पौराणिक वृत्त को ही अपना विषय न मान कर, अनुभूति-प्रत्यक्ष और अन्तर्देतन-संकेतों को सामने लाना छायावादी विद्रोह का एक रूप रहा—वह नयी कविता में भी वनमान है। पर कृतिकारत्व जब समाज के किसी विशिष्ट सुदिधा-सम्पन्न अंग तक सीमित नहीं रहा है, तब यह मन्त्राई का आग्रह ही कवि के क्षेत्र को मर्यादित न करेगा है। जिस गिरि-वन निर्भर के सौन्दर्य को सस्कृत का कवि किसी भी प्रदेश में मूर्त कर सकता था, उन्नेयचार्य में प्रतिष्ठित करने के लिए आज कवि पहले आप को मगुरी की मर पर ले जाता है या मैतीताल की भील पर, या बदमीर या दार्जिलिंग, जिस ग्राम सुपमा का वर्णन खड़ी बोली के कवि हम शर्मा ने आरम्भ में भी इतने महज भाव से करते थे, उसे सामने लाने से पहले कवि अपने प्रदेश जयवा अचल की सीमा-रेखा निर्धारित करने को बाध्य होता है—क्योंकि वह जानता है कि प्रत्येक अचल का ग्राम-जीवन विशिष्ट है और एक का अनुभव दूसरे को परगन की बसीटी नहीं देता—और यही कारण है कि नयी कविता ने प्रकृति-वर्णन में ऐसे दृश्यों का वर्णन अधिक होने लगा है जो किसी हृद तक प्रादेशिकता में परे हो सकते हैं—जो प्रकृति-क्षेत्र की 'आत्यन्तिक' घटनाएँ हैं—सूर्योदय सूर्यास्त, वर्मात की घटा, आधी—इतना ही नहीं, उस में गोचर अनुभवों का विपर्यय भी अधिक होना है। यथा, 'दृश्य' को 'मूर्त' करने के लिए वह जो अनुभूति-चित्र हमारे सम्मुख लाता है उस का आधार दृष्टि (अथवा घ्राण) न हो कर स्पर्श हो जाता है—अर्थात् वह 'दृश्य' रहता ही नहीं। वस्तु के वर्णन में पूना कांपना का 'स्पष्ट और स्फुट स्वींग' देने चलते ही एक प्रदेश अथवा क्षेत्र के साथ संबंध जाना पड़ता, और यही बान गन्धों की चर्चा होती, पर वस्तु को यदि केवल धूप की स्निग्ध गरमाई के आधार पर ही अनुभूति-प्रत्यक्ष किया जा सके तो प्रादेशिक सीमा-रेखाएँ क्यों खींची जायें ?

निम्नन्देह अनि वर जाने पर यही प्रवृत्ति स्वयं अपनी शत्रु हो जा सकती है और अनुभूति-मत्पना तथा व्यापकता का द्विमुख आग्रह फिर ऐसी रिपनि ला सकता है जिस ने कविता मन्त्रवन् कुशलता के साथ बने-बनाये अभिप्रायों का निरूपण, रचन मात्र हीन विम्बों और प्रतीकों का सूजन हो जाये। प्रतीक ही नहीं, विम्ब भी जिनकी जन्मी प्रभावहीन, निष्प्राण अभिप्राय-भर हो जाने हैं, समकालीन नाट्य में नागवनी, कंबुज और गुनमोहर की छीछावेदार हमका निशाप्रद उदाहरण है। पर अभी तो गतरा अधिकतर मंडानिक है, और अभी नयी कविता

के सम्मुख अपने को अपनी प्रकृति के अनुरूप बनाने के प्रयत्न के लिए काँपती हुईना क्षेत्र है। वस्तुि अभी तो व्यापक प्रतीको की इस खोज की ओर अल्प-सम्य कवि ही प्रवृत्त हुए हैं, और प्राप्ताधिकता का आग्रह आचलिक, प्रादेशिक अथवा पारिवेगिक प्रवृत्तियों में ही प्रतिफलित हो रहा है।

नयी काव्य-प्रवृत्तियों को सामने रखकर एक अर्थ में कहा जा सकता है कि प्रकृति-काव्य अब वास्तव में है ही नहीं। एक विनिष्ट अर्थ में यह भी कहा जा सकता है कि छायावाद का प्रकृति-काव्य अपनी सीमाओं के बावजूद अन्तिम प्रकृति-काव्य था। यदि छायावादी काव्य पर गया है तो उसके साथ ही प्रकृति-काव्य की अन्त्येष्टि भी हो चुकी है। किन्तु ऊपर के निरूपण में यह स्पष्ट होना चाहिए कि ऐसा एक विनिष्ट अर्थ में ही कहा जा सकता है, और वह विशेषता नये प्रकृति-काव्य का सील-निरूपण करने में सहायक होती है।

छायावाद के लिए 'प्रकृति' भानवेतर यथार्थ का पर्याय नहीं थी, मानव के साथ मानव-निर्मिति को छोड़कर शेष जगत् भी उमकी प्रकृति नहीं था। वस्तुि हम शेष में जो सुन्दर था, जो मौल्य-सम्पन्न था, जो 'रूप'-सम्पन्न था, वही उमका लक्ष्य था। दार्शनिक ('कलासिकल') दृष्टि में प्रकृति की हर शिष्या और शिषिषि एक व्यापक निषम अथवा श्रुत की साक्षी है, छायावाद की दृष्टि श्रुत को अमान्य नहीं करती थी पर उमका आग्रह रूप-सौष्ठव पर था। नयी कविता में रूप का आग्रह कम नहीं है, पर उसने सौष्ठव वाले पक्ष को छोड़ दिया है, तद्रता पर ही वह बल देती है। 'ध्वनिस्थल समार' के स्थान में 'सुन्दर ससार' की प्रतिष्ठा हुई थी, अब उमके स्थान में 'तद्रत् समार' ही सामने रखा जाता है। इतना ही नहीं, मानव-निर्मिति को भी उसमें अलग नहीं किया जाता—क्योंकि ऐसी असम्पूर्ण प्रकृति अब दीखती ही नहीं है।

इस प्रकार प्रकृति-वर्णन का वृत्त कालिदास के समय से पूरा घूम गया है। बालिदास 'प्रकृति के चौखटे में मानवी भावनाओं का चित्रण' करने में, आज का कवि 'समकालीन मानवीय संवेदना के चौखटे में प्रकृति' को बैठता है। और, क्योंकि समकालीन मानवीय संवेदना बहुत दूर तक विज्ञान की आधुनिक प्रवृत्ति में भर्पादित हुई है, इस लिए यह भी कहा जा सकता है कि आज का कवि प्रकृति को विज्ञान की अधुनातन अवस्था के चौखटे में भी बैठता है। श्रुत का स्थान वैज्ञानिक शोध में लिया है। किन्तु श्रुत मनातन और आत्यन्तिक था, वैज्ञानिक शोध के दिङ्मान प्रतिदिन बढ़ते हैं—'फलतः, 'प्रकृति का सान्निध्य' नये कवि को पहले वा-सा आवश्यक भाव नहीं देता, उमकी दृष्टिओं को वे पुनः नहीं करती—इस के लिए वह नये प्रतीकों की खोज करता है। पर शतीको की रचना के—उन की अश्वत्ता के विकास और हाम के—अन्वेषण का शोध, चेतन और अवचेतन के सम्बन्धों का शोध है, जो जोलिम-भरा भी है और केवल प्रकृति-काव्य के रूप-परिवर्तन के वर्णन के लिए अनिवार्य भी नहीं है, अब उसमें गटकना असामयिक होगा।

परिशिष्ट : १

हिन्दी साहित्य : चौपाई

दुनिया में कभी कभी ऐसा भी होता है कि एक आदमी का ब्रह्मपन दूसरों को छोटा बनाने का वाद्य हो जाता है। साहित्य में तो अक्सर यह बात देखने में आयी है कि एक कवि या लेखक के काम की महत्ता ने दूसरों के मनूके जीवन के परिधम पर पानी फेर दिया।

हिन्दी काव्य में तुलसीदास इस बात का अच्छा उदाहरण हैं। इस पूरे के बाद न आकाश में टिमटिमाने वाले सैकड़ों मितारों को भेटकर अपनी अनोखी चांदनी छिटा दी, जिस का नतीजा आज यह है कि जब हम चौपाई की बात सोचते हैं तो बरबस तुलसीदास का नाम याद आ जाता है। तुलसी की रामायण हिन्दी पढ़े-लिखों के लिए मामो उन की पोशाक है। पोशाक के भीतर उन की अपनी स्वभा तो है, पर पोशाक के बिना रहना मिष्टता से गिर जाता है। हिन्दी पढ़े-लिखों के लिए यह बड़ी गर्म की बात है कि वे तुलसी की रामायण न पढ़ें। और बोहे चौपाई में लिखी हुई यह रामायण उन लोगों के जीवन का इतना बड़ा हिस्सा बन गयी है कि इन छन्दों का नाम लेने में भिवाय उस रामायण के और किसी पुस्तक की याद नहीं आती।

रामायण की चौपाई जैसी मजी हुई और ममय रचना को पढ़कर अनुमान होता है कि तुलसीदास से पहले भी चौपाई छन्द चालू रहा होगा, पर लोग इस की जाँच करने की ऊँचरत कम ही समझते हैं, क्योंकि तुलसी की चौपाई ही उन्ह काव्य का पूरा रस दे देती है और उस के बाद और नयी चीज की माँग ही उन में नहीं रहती।

यह तो हुई आम पाठकों की बात। पर जो पठिन हैं, जिन का काम ही है हम एक चीज की अज तक पहुँचना, वे भी चौपाई के आरम्भ की ग्योज में बहुत दूर तक नहीं जाते। प० रामचन्द्र शुक्ल तक जो हिन्दी के पहली कोटि के पारखी माने जाते हैं, यह कहना बाझी समझते हैं कि 'तुलसीदास ने अपनी रामायण मुसलमान कवियों की मसनवी शैली पर लिखी'। इस के मबूत में यह कहते हैं कि 'रामचरित-मानस' का वर्णन ससृजत काव्य के रूप पर नहीं है, उस में मर्ग या अध्याय नहीं है

और कहानी बराबर चलती रहती है जैसा कि मसनवी में होता है। छन्द के बारे में वह यहाँ कहते हैं कि मसनवी का नियम इतना ही है कि सारा काव्य एक ही मसनवी छन्द में हो, हालाँकि काव्य में कहानी के अलावा ईश्वर-स्तुति, पैगम्बर और राजा की प्रशंसा आदि भी होनी चाहिए। तुलसीदास के पहले के मुसलमान काव्य में—जायसी के 'पद्मावत' और नूर मुहम्मद की 'इन्द्रावती' आदि में—ये सब बातें पायी जाती हैं, और इन्हीं को तुलसीदास ने अपने आगे रखा।

और कोई छोटे पाय का लेखक होता—तुलसीदास से छोटा कोई कवि या भक्त होता, तब यह बात मानी जा सकती, पर तुलसीदास एक महान कवि और भक्त से बढ़ कर भी एक चीज थे—वह एक महान सुधारक और सुद्धिवादी भी थे। उन्होंने अपने सामने 'पद्मावत' और 'इन्द्रावती' जैसी चीजों को नहीं रखा होगा, और अगर रखा होगा तो उन के असर से बचने के लिए ही, इस ध्यान की समझने के लिए तुलसीदास के जमाने की ओर ध्यान देना होगा।

हिन्दुस्तान के लिए वह जमाना एक तरह से निराशा और अन्धकार का जमाना था। जो लोग इस देश के निवासी थे और इस में राज करते रहे थे, उन की गान के दिन बीत चुके थे, पर उस शान की याद अभी इतनी ताज़ी थी कि उस से दिन में टीस उठे। दूसरी ओर बाहर में जो ताकतवर हमला देश पर हुआ था, जिस के कारण एक नयी जाति ने राज-काज हाथ में ले लिया था और शान का एक नया स्टैण्डर्ड कायम किया था, वह अभी इतना पुराना नहीं पड़ा था कि नयी जाति देश के लोगों में मिल कर एकजान हो जाय। देश के लोग अपनी हार के इतने आदी नहीं हुए थे कि इस नयी जाति की शान में ही अपनी शान समझें और उम्मी की मार्फत जियें और बढ़ें। इस लिए देश की ज्यादातर जनता के दिल में गहरा दर्द था और उस दर्द का इलाज न देखने के कारण दर्द में बाहरी निराशा भी थी। उन के हीमले पस्त थे।

ऐसी हालत में लोगों को दिलासे की मस्त बूझरत थी—किसी ऐसी चीज की, जो उन के दर्द को भुलाये और उन के टूटे अरमानों में एक नयी आस और नये हासिले की ताकत फूँके। यह जानी हुई बात है कि ऐसी हालत में लोग सब से पहले धर्म या भक्ति के जरिये में ही दिलासा और दान्ति पाने की कोशिश करते हैं, और इसी लिए ऐसी गिरी हालत में भक्ति भी ताकत और कर्म का मन्त्र देने के बजाय शान्ति और सन्तोष की ओर बढ़ने लगती है। वह एक नशीली चीज होती है, जिस से लोग अपनी आत्मा में एक खास तरह का विलापन, शिथिलता पैदा कर लेते हैं और उस की चिन्ता में ऊधते रहते हैं। एक तो इन्सान स्वभाव से ही सगुणपूजक और 'बुतपरस्त' होता है, फिर उस की पूजा और परस्तिश में शृंगार बढ़ने लगता है—भक्ति प्रेम बनती है और फिर प्रेम निरी बिनामिता बन जाता है।

कुछ ऐसी ही हालत तुलसीदास के जमाने में भक्ति मार्ग के कवियों की हुई। बल्कि आगे यह शृंगारिक भक्ति बिलाम जोर शारीरिक भोग-लिप्ता से ऐसी उलझ गई कि मामूली आदमों के लिए कविता पटना-मुनना मुद्रित हो गया। कविता दरबार की चीज होती थी, जहाँ सोहद कवित्वाञ्ज ऐयाग राजा के सामने अपनी नफाई दिखाकर रक्खा एंटन का पेगा करने लगे।

ऐसी ही दिशा में भक्ति-काव्य बह रहा था जब तुलसीदास काव्य जान में प्रकट। इस धारा को जोर देने में पैदा होने वाले खतरों को उन्होंने ने अच्छी तरह समझ लिया। और इसी का खडन करने के लिए उन्होंने न एक नया आदर्श देने के आगे रखा। राम के भवन और कवि तो वह थे ही, मुधार का जाग भी उन में जागा, और उन के रामचन्द्र न जवन बामभक्ति के जवाब में खड़े हुए बल्कि उन तमाम वृत्तियों के जवाब में भी जो भारत के पुराने आदर्श में लीची थी। तुलसी की रामभक्ति सिर्फ भक्ति नहीं थी, उस में नाक-धर्म का आदर्श भी था। उस में सनानन रीति और दंगी मन्वृति का अभिमान भी था। वह मुधार चाहते थे तो पुराने को मिटाकर नहीं, उस का उद्धार करके, ऊपर जमी हुई मैल को पपड़ी को उतार कर नीतर में घुड़ पुराना काचन निकाल कर। वह श्रान्ति नहीं चाहते थे, वह संरक्षण चाहते थे।

इन बातों को ध्यान में रखते हुए यह माचना मुद्रित है कि उन्हें ने मुसलमान कवियों का अनुकरण किया होगा। यास करके जब यह देखते थे कि मुसलमानों का सामाजिक दृष्टिकोण बंसा है जिसे हिन्दू चिरकाल में बिलामिता और भोग-लिप्ता समझकर बुरा समझते आए थे।

इस का यह मतलब नहीं कि तुलसीदास का आदर्श साम्प्रदायिक था, या कि उन्हें मुसलमानों से कोई द्वेष था। हर्गिज नहीं। उन की रचना में वही इस का निगान भी नहीं है। बल्कि कम-से-कम एक मुसलमान से उन की बड़ी गहरी दोस्ती थी, और उस का आदर भी यह इतना करते थे कि उन के कहने से उन्होंने ने रामायण उस की पसन्द के छन्द में लिखी थी। इनारा इगारा खानखाना अब्दुर्रहमान की तरफ है, जिन के कहने पर तुलसीदास ने 'बरबे रामायण' रची।

अमन बात यह है कि मुस्लिम मन्वृति का दृष्टिकोण सामाजिक है, हिन्दू सन्वृति का पाग्लोकि, और तुलसीदास बिनाबाहर की सन्वृति में द्वेष किसे अपनी मन्वृति में नयी जान पर्वना चाहते थे, उसे ममारीपन से बचाना चाहते थे। जो लोग समझते हैं कि तुलसी ने जायसी और दूसरे मुसलमान कथाकारी की नकल की, वे ऐसा इसी लिए कहते हैं कि तुलसी से पहले के प्रसिद्ध चौपाई-ग्रन्थइन्हीं के थे, पर यह भी तो नहीं भूलना चाहिए कि उन का इतना चलन इसी लिए हुआ कि वे ममारी चीजें थीं, उन का नुकाब ममारीपन की ओर था, उन के पात्र हम-जैसे आदमों थे, राम और कृष्ण-जैसे मानव शरीर वाले देवता नहीं। यह ममारी-

१८—ऐहिकतावाद—सुखाना की खास देन थी। तुलसीदास तो भक्ति को साक्षात्-
रिक्ता से परे खींच ले जाना चाहते थे, तब यह कैसे हो सकता है कि उन्होंने न उस
दीदी को या दग को अपनाया हो जो समाशोधन के कारण ही लोगों को इतना
रचा था ?

पर यह सब तो कोरी बहम की बात है, इसे माना तो तभी जा सकता है
जब जायगी से पहले भी ऐसी ही शैली की चीजें मिल सकें। खोज करने पर पता
चलता है कि चौपाई छन्द जायसी ने बहुत पहले भी चलता था, काफी मजबूत
था, भक्ति-काव्य में ही बरता जाता था और यहां तक कि मसनवी शैली की जो
खाम गुंथी बहायी जाती है वह भी उस में थी। उस जमाने के भक्ति-काव्य में भी
छन्द-साध अर्थात्तः के बाद—या कह लीजिये कि तीन-साढ़े तीन चौपाइयों के
बाद, क्योंकि चौपाई असल में चार पदों की होती है—एक दोहा आता था, जैसा
कि 'पद्यावत' और 'इन्द्रावती' में है और जैसा कि मसनवी में भी होता है। यह
प्राचीन भक्ति-काव्य अवश्य ही तुलसीदास का जाना हुआ भी रहा होगा।

वर्तिका एक और सात पाठ पर यहाँ ध्यान देना चाहिए। यह पुराना भक्ति-
काव्य 'सन्ध्या भाषा' में लिखा जाता था। सन्ध्या भाषा का अर्थ पहले यह लिया
जाता था कि यह वैसी ही बुधनी भाषा थी जैसी सांझ की रोशनी होती है। पर
पंडितों ने बताया है कि असली नाम 'अन्ध्या भाषा' है—यानी किसी खास
मकामद से लिखी गयी भाषा—एक दीक्षागम्य भाषा जिसे कि जानकार लोग ही
समझे। केवल हिन्दी में नहीं, समार में सभी जगह भक्ति की भाषा ऐसी ही
दीक्षागम्य भाषा हो गयी है, जिसे उन मस्कार में दीक्षा पाये हुए लोग और मुरीद
ही समझ सकें। तुलसीदास, जो खुद भक्त होने के अलावा भक्तों की लम्बी परम्परा
के बैसे भी थे, अवश्य ही इस भाषा और इस के काव्य को जानते रहे होंगे।

यह पुराना काव्य सहजपन्थी साधुओं का काव्य था। ये सहजपन्थी बौद्ध धर्म
की एक शाखा से निकले हुए थे। इन के एक मित्र सरोजवन्ध के दोहे-चौपाई का
एक नमूना लीजिए—

बैलहु-मुनहु परीखहु छाहु,
जिघाहु भमहु बयहु उठाहु।
भालभाल व्यवहारे फेलाइ—
मगच्छहु एक्कार म उदहनइ।

गुरु उषएसी अमिअरसु हवाई न पीअइ जेहि—

बहु सम्यग्ग्य परस्परतिहि तिसिए मरिचहु तेहि।

सहजपन्थियों के बाद अरुण 'पद्यावत' और 'इन्द्रावती' के कवि आते हैं, पर उन
की और इन की भावना में गहरा भेद है। सहजपन्थी शून्यवादी थे। जायसी आदि
श्रेमकदा कहने वाले। जैसे जायसी भी पढ़ने हुए साधु थे, निजामुद्दीन औलिया के

चेत्तों की परम्परा में मोहोउद्दीन के चेत्ते थे। इन के अलावा गोरखपन्थी, साध्वी, वेदान्ती आदि अनेक पन्था के माधुओं का मत्संग कर के हठयोग वगैरह भी सीख चुके थे, और इस का सबूत 'पद्मावत' में जगह-जगह मिलता है। फिर भी प्रवृत्ति की दृष्टि से उन का वाक्य पढ़ने के सहजपन्थी और बाद के 'रामचरितमानस' से बहुत भिन्न था।

जायसी में पढ़ने भी कुछ प्रेमगाथाएँ पद्मावत की शैली में लिखी गयी थी। जायसी ने 'पद्मावत' में भी इन बात का जिक्र किया है—उनके 'मृगावती', 'प्रेमावती' आदि का नाम लिया है। सन १५३० म कुतुबन दोख ने 'मृगावती' काव्य लिखा जिस में खन्तराज के राजकुमार और बचननगर की राजकुमारी के प्रेम की कथा है।

जायसी के जन्म-कुल का कुछ पता नहीं है। जायसी म रहने से उन का नाम जायसी पड़ गया। जनश्रुति है कि वे चंचक से बान हो गये थे और माधु-पक्षीरों के साथ रहते थे। उन्हो न खुद भी कहा है—

एक नयन कवि मुहम्मद गुनी।

जायसी बड़े भक्त और सिद्ध माने जाते थे। ये थे भी बड़े उदार विचारों के, हालांकि 'पद्मावत' में उन्होंने ने रीति निवाहते हुए मुहम्मद का गुण गया है—

तिनि मह पन्थ कहौ भल गार्ह,
जेहि दूनो जग छाज बढाई,
सो बड पन्थ मुहम्मद बेरा,
है निरमल कंतास बतेरा।

मारों की बात है कि उन्होंने ने मुहम्मद को 'कंताम-बानी' बताया, जैसा कि हिन्दू लोग बुजुर्गों के सम्मान में कहा करते हैं।

'पद्मावत' और रामायण के कवियों की 'स्फिरिट' में बहुत अन्तर था, यह हम पढ़ने कह चुके हैं। 'पद्मावत' प्रेम की कहानी है, पूरे जीवन की कहानी नहीं। रामायण में प्रेम भी लोक-व्यवहार में अलग नहीं। लका-दहन प्रेमी का प्रवास नहीं है फरहाद के पहाड़ बाट गिराने की तरह नहीं है, वह बीर-धर्म नायक के कर्तव्य के रूप में ही दिखाया गया है। 'पद्मावत' का प्रेम भी मामूली प्रेम नहीं है, वह उम में कही बड़ा और आदर्शात्मक है, किन्तु यह भेद तो मिफं दर्जे का है, वस्तु का नहीं। रामायण का प्रेम तो चीख ही दूसरी है। 'पद्मावत' आदर्शात्मक हो कर भी है शृंगार काव्य, रामायण लोक-धर्म को मामने रख कर भी पूरे जीवन का काव्य है।

जायसी की चौपाई के कुछ नमूने नीजिए—
विरह-वर्णन करने हुए कवि कहता है

दहि कोइता भइ कत-सनेहा,
तोता-भासु रही नहि देहा।

रक्त न रहा बिरह तन जरा,
रती-रती होइ नैनन्ह डरा।

मिलन की उत्कठा का वर्णन—

राति-बिबत बस यह जित भोरे,
लगों निहोर कन्त अब तोरे।
यह तन जरों छार के कहों कि पवन उड़ाव,
मकु तेहि मारग उड़ि परं, कन्त घरं जहँ पाव।

निष्काम प्रेम का वर्णन भी 'पद्मावत में मिलेगा'। मिसाल के तौर पर राजा पुद्ग के बीच में कहता है—

ना हों सरग क चाहों राजू,
ना मोहि मरक सँहि किछु काजू।
चाहों मोहिकर दरसन पावा,
जेइ मोहि आनि प्रेमपथ सावा।

जायसी के बाद उसमान की 'चित्रावली' और नूर मुहम्मद की 'इन्द्रावती' का नाम आता है। ये भी 'पद्मावत' की तरह प्रेम-कहानियाँ हैं। इन्द्रावती के रूप का वर्णन सुनिए—

हे पदुमिनि इन्द्रावति प्यारी,
ताको बदन रूप कुतबारी।
कोमलताई सुन्दरताई,
सँ रसना तो बरनि न जाई।
... ..

ना अति लाम न छोटी आही,
हे तस जस इन्द्रावति चाहो।

शेक्सपीयर ने भी एक जगह कहा है—

'ह्लाट स्टेवर इज शी थाफ ?
जस्ट ऐज हाइ ऐज माई हाट !'

इन्द्रावती के स्नान का वर्णन देखिए—

अब जूरा इन्द्रावति छोरा,
भयेउ घटा भों चाँद झंझोरा।
पंठिहु जब जल भीतर रानी,
पानिअ पायेउ तारा पानी।
झुलनी झूलेहु करत नहानू,
तहकि चहेउ घुम्न मथरानू।

सूरज उग्रा प्रकाश हो चन्द्र उग्रा जल मांह
कुमुद तामरस फूले दोउ मित के पांह ।

तुलसीदास का जीवन-वृत्तान्त यहाँ बहने की जगह नहीं। वह हर हिन्दी-पाठक का जाना हुआ होना चाहिए। उन के कान्य की कुछ खूबियाँ भी हम बना चुके हैं। इन शान्त और गम्भीर सुधारक ने एक निर्मल आदर्श लोगों के जागे रखा। अपने आदर पात्र बीर राम का चरित्र उन्होंने ने ऐसे ढंग से पेश किया कि जो मन्दिर वह देग को देना चाहते थे वह बिना बड़े लोगों पर प्रयत्न हो गया। हम के लिए खरी-बोटी सुनाने या साम्प्र और साम्प्रियों की निन्दा करने की जरूरत तुलसी को नहीं पड़ी, न बदले में मूल कहलाना पड़ा। यही पर उनकी सुधारक वृत्ति कबाल में भिन्न थी। बयोर की सोख मानो आंधी की तरह पुराने सत्कारों को तहम नहम करती हुई चलती थी—समाज के जीवन में एक खड्ग उठा देती थी। वह खरी दो-दूक बान बहने थे और परवाह नहीं करने थे कि बिसें चोट पहुँचती है। इसी लिए विद्वानों ने उन्हें अपनाई की बजाय गालियाँ दी और मूर्ख कह कर खोसा, उन की बातें भी आम जनता में नहीं मानी गईं। दूसरी ओर तुलसी ने यही दरसाया कि वह नया कुछ नहीं बहने, जो सनातन है उसी का पवित्र सन्देश उन के पास है। शुद्ध मनोगत के नाम पर ही उन्होंने नये विचार दिए, राम को गबरी के जूटे बेर विलास और वसिष्ठ को अद्वैत निपाद के गले मिलाया। लोगों के बिना जाने ही वह उन के दिलों में घर कर गए और उन्हें एक नये रास्ते पर डाल गए। जो ममार के फन्दे में फँसे थे, उन्हें धर्म की ओर खोचा, जो धर्म के चक्कर में जीवन से पल्ला छुड़ा बैठे थे, उन्हें तौबिक बाँव्य की याद दिलाई; और इस सब उमल-पुलल के बाद भी नम्र बने रहे और अनपठ जनता, साधारण गृहस्थ और विद्वान् पंडितों से सम्मान पाते रहे। जैसा कि एक पारसी ने कहा है, 'तुलसीदास गृहस्थों के माधु और माधुजो के गृहस्थ थे।'।

तुलसी के प्रथम में से नमूने के लिए पद चुनना कठिन काम है। जगह-जगह उन के कथन का सबूत मिलता है—

अर्थ धर्मित धर्मि आखर छोड़े ।

जो नमूने पेश किए जा सकते हैं, वे इस लिए कि हिन्दी पढ़ने वाली आम जनता उन्हें जानती है। मन्त्री से राम-नग्न के रूप की प्रथमा मुनकर मोना देखने चलती है—

देगन बाग बंदर दोउ छाये,
धय किशोर सब भीति मुहाये ।
दयाग मोर किमि कहों बलानी,
गिरा धनयन नयन बिनु जानी ।

मुनि हरषीं सब मखी सयानी,
सिय हिय अति उत्कंठा जानी ।
एक कहै नृप सुत ते आसी,
मुनि जे मुनिसंग घाये काली ।
निज, निज रूप मोहनी डारी,
कोन्है स्ववश नगर नर नारी ।
वर्णत छवि जहँ महँ सब लोगू,
अवशि देखिए देखन जोगू ।
सामु वचन अति सियहि सुहाने,
दरश लागि सोचन अकुलाने ।
चली अप कर प्रिय सति सोई,
प्रीति पुरातन लखै न कोई ।

उपर सीता के पायलो की आवाज सुन कर राम भी चबल हो उठते हैं—

कंकण-किंकिणि नूपुर घुनि मुनि,
कहत सखन सन राम राम हृदय गुनि ।
सामहु भवन दुःखभी खीन्हों,
मनसा विश्व विजय कर कीन्हों ।
अस कहि फिर चितये तेहि ओरा,
सिय मुख शशि भये नैन खोरा ।
भये विलोचन चाह अचंचल,
मनुहु सकृति निमि तजेउ वृषंचल ।

और कई प्रसंगों का मोह छोड़कर शबरी की कथा पर पहुँचे—

शबरी परी चरण लपटाई ।
पाणि जोरि आगे भई ठाढ़ी,
प्रभुहि विसोकि प्रीति उर बाढ़ी ।
केहि विधि अस्तुति करौ तुम्हारी,
अपम जाति में जडमति भारी ।
अपम ते अपम अपम अति नारी,
तिन संह में मतिमन्द गंवारी ।
कह रघुपति मुनु भामिनि बाता,
मानो एक अवित कर नाता ।
जाति पाति कुल धर्म बढ़ाई,
धन बल परिजन गुण चतुराई ।

भक्तिहीन नर सोहत कैसे,
बिनु जल वारिद देखिय कैसे।

पड़िता में अवसर जा बहस छिड़ जाती है कि तुलसीदास पहले भक्त थे पीछे कवि, या पहले कवि और पीछे भक्त, यह बिना कारण नहीं है। दोनों रूपों में तुलसी महान थे, और दोनों रूपा के प्रगमक अपना-अपना पक्ष सिद्ध कर लेते हैं—'जाकी रही भावना जैसी'।

तुलसी के बाद फिर चौपाई के नाम में किसी ग्राम ग्रन्थ या कवि का नाम सामने नहीं आता। जैसे चौपाई तो लिखी जाती रही होगी, वन्कि तुलसी ने उम का चलन बढ़ाया ही होगा, पर ऐसी मार्के की रचना कोई नहीं है जिसे बारीक कहा जा सके कि तुलसी की (या जायसी की) परम्परा का उम ने निर्वाह किया। या कई-एक सन्ता की बानियाँ और साखियाँ तो हैं निश्चय के कई एक ग्रन्थ और गुरु गादिन्दमिह की बानी भी हैं, पर ये प्रबन्ध-काव्य के दृष्ट की चीजें तो नहीं हैं। इन्हें जायसी या तुलसी की परम्परा में न मानकर उन प्राचीन कवि-मन्ता की परम्परा में मानना ही ठीक होगा जो उपदेश के लिए चौपाईयाँ रचते थे।

सुखमनि से दो एक चौपाईयाँ हवें—

करन करायन हार स्वामी,
सगल घटा के घन्तरजामी।
अपनी, गति-मिति जानहु घाये,
घाएन सग घापि प्रभु राते।
सुमरी उसतुति तूमते होए,
नानक अबर न जानसि कोए।

अमल चौड की बान के बीच नकली की चर्चा ठीक नहीं होती, नहीं तो यहाँ बाद की चौपाईयाँ के और कई उदाहरण दिये जा सकने। तुलसी-रामायण में जिन कई छोटे-मोटे कवियों ने बड़ी-सपाई से अपनी चौपाईयाँ जोड़ कर बिछा दी, उन की आत्तुरी का नापल होना ही पड़ेगा। साधारण पाठक के लिए यह पहचानना बहुत कठिन हो जाता है कि कौन-सी चौपाईयाँ बाद के संभवकारी ने जोड़ी हैं। इस तरह अपने को छिपा लेना ही वह खूबी है जिस में ये लोग नामने आ जाते हैं 'बन्ना को छिपाने की कला' के ये अच्छे नमूने हैं। पर इस क्षिप्त कला की रचना के नाम में पस करना ठीक न होगा, उसे याद कर लेना ही काफी है।

परिशिष्ट—२

‘केशव की कविताई’

(एक वार्तालाप)

(बलराज और त्रिपाठी)

- बलराज : कहिए, त्रिपाठी जी, किस धुन में है आप ?
- त्रिपाठी : क्रुद्ध नहीं, भाई, यो ही केशव की बात सोचता चला जा रहा था ।
- बलराज : कौन केशव ? वही जो आई० सी० एस० में...
- त्रिपाठी : नहीं, भाई, नहीं ! मैं सोच रहा था महाकवि केशवदास की बात ।
- बलराज : अच्छा, वह केशवदास ! लेकिन त्रिपाठी जी, उम मनचले रगीले को आप महाकवि कहते हैं ? उस की कविता तो बिलकुल बाहि्यात है !
- त्रिपाठी : आप की तो राय पुराने कवियों के बारे में हमेशा प्रेजुडिस रहती है ।
- बलराज : मेरी राय और प्रेजुडिस ? अच्छा, आप बताइए, आजकल के जमाने में राह-चलती औरतो से कोई चुहल करता है, उन पर धर कसता है, तो आप उसे क्या कहते हैं ? आप कहते हैं कि शोहदा है—हाँ, आप शोहदे को सम्बृत में ‘लम्पट’ कहना ज्यादा पम्न्द करे तो दूसरी बात है । केशव की कविता भी बंसी ही है—उम ने राह-चलतो पर नहीं कही, दरबारों में राजा के या रईम-उमरा के आगे कही तो इस से क्या कविता का स्वभाव बदल गया ? प्रेजुडिस आप में है या मुझ में ? बल्कि केशव ने दरबारों में ही बयो, राह-चलतो पर भी कही जरूर है ।
- त्रिपाठी : कब ? कोई मिसाल ?
- बलराज : वह बालो वाली बात ही लीजिए—बुझाये में भी केशव को यही

मृनला या बि बिसी भली औरत ने आकर बादा बहकर पैर छुए
तो बोले—

केशव केसनि घस करी, जस घरिहूं न कराहि ।

चन्द्रबदन मृगलोचनी बाबा कहि कहि जाहि ॥

दिपाठी

भाई, सुनो ! तुम इस का एच ही पक्ष क्यों देखने हो ? यह नहीं
देखते कि उन की उक्ति में चमत्कार कितना है, भाषा का भी और
अर्थ का भी ? हाँसांकि यह वान केशव की नहीं नहीं है, उस से
पहले भी मस्तिष्क के कोई कवि कह गये थे, पर फिर भी—

दलराज

यह और लीजिए । सड़ी-मी बात, वह भी पुरानी, फिर आप कहने
हैं महाकवि ! अच्छा, हम ज्ञान को जानें दीजिए, और कविता
लीजिए । आप केशव पढ़ने ही हैं, तो आप को और भी कई कवित्त
उन के याद होंगे—मोंघिए तो भना उन्होंने कविता के विषय क्या
बुने हैं । बेरया की चितवन पर सर्वथा कहा है—‘जोचनवै बहवार-
बघटी’ । फिर अभिसारिका के वर्णन में क्या नाकुव-मयासी है—
‘बालि हैं क्या चन्द्रमुखी कुचन के भार भये कचन के भार
ही लवकि लव जानि है’ । और वह तो आप को याद होगा
ही—

तोरि तनी दपटोरि कचोलनि जोरि रहे कर त्यों न रहौंगी ।

पानि खवाई सुषापर पान के पाइ गहै तम हैं न गहौंगी ॥

केशव चूब सब सहिहों मुख चूम चल यह तो न सहौंगी ।

कं मुख चूमन दं फिरि मोहि के आपनि घाय सो जाय कहौंगी ॥

दिपाठी

(हँसकर) मैं तो केशव पढ़ता ही हूँ, आपने याद भी कर रखा है ।

एष तो यही उन के कविता का प्रमाण है । दूसरे जिस नाकुव-
मयासी की निन्दा आप कर रहे हैं, वह कहीं से आयी, यह भी
आपने मोचा है ?

दलराज

हाँ, मैं जानता ही था कि आप थोड़ी देर में उर्दू-फारसी कविता की
बान करोगे । हम में एक नहीं कि उर्दू में ये मंत्र यार्ने थी और अब
भी हैं, और उर्दू भी चमत्कार के पीछे बुरी तरह पड़ी रही है; पर
जहाँ उर्दू पता, वहाँ के जोचन से वह मेन तो खाता है ?—
हिन्दी—

(आनन्द का प्रवेश)

आनन्द

: ओहो, आज यह जनोता मेन कैसा ? ईस्ट इज ईस्ट एण्ड वेस्ट इज
वेस्ट, पर आज दोनों मिल गये !

- बलराज : तभी तो यह रस्माकसी हो रही है। केशव की कविता पर वहम है।
- त्रिपाठी : बलराज केशव की निन्दा कर रहे हैं।
- आनन्द : क्या बात है, भाई, मैं भी सुनूँ ?
- बलराज : मैं कह रहा था कि केशव की कविता कुछ नहीं है, चमत्कार के लिए आकाश-पाताल के कुन्दावे मिलाये गए हैं।
- त्रिपाठी : आप कह रहे थे कि उर्दू में यह दोष इस लिए नहीं है कि वह अपने आस-पास के जीवन से मेल खाती है, जब कि हिन्दी...
- बलराज : हाँ।
- आनन्द : तो तुम्हारा मतलब यह कि जो अपने युग की उपज हो वह ठीक, जो नहीं, वह गलत ?
- बलराज : ऊँ...हाँ !
- आनन्द : भाई, केशव तो मैंने बहुत नहीं पढ़ा, पर ऐसी साधारण बातों में मुझे मजा आता है। अच्छा, यह बताओ, केशव की कविता क्यों नहीं अपने जमाने की उपज थी ? जरा उस के 'बैकप्राउड' की तरफ ध्यान दो। राजनैतिक बदल-बदल के कारण बीर-काव्य का रक जाना स्वाभाविक ही था, उस के बाद हारी हुई हिन्दू जनता के लिए भक्ति की ओर झुकना उतना ही स्वाभाविक था जितना कि आँख फूट जाने पर किसी का सहारे के लिए दीवार या लकड़ी टटोलना। था कि नहीं ?
- बलराज : हाँ।
- आनन्द : इस तरह भक्ति-काव्य शुरू हुआ। साथ ही सामाजिक कारण भी लगे हुए—ऊँच-नीच और जात-पाँत के रीति रस्म पर लोगों का भरोसा कुछ कम होने लगा, वगैरह। इस तरह भक्ति-मार्ग की कई शाखाएँ हो गई—सब ने अपने-अपने आस-पास की जमी हुई रुड़ियों को अपना लिया—त्रिम में राम-भक्ति, कृष्ण-भक्ति, भूमीमल वगैरह की असंग ढंग की कविता सामने आयी। ये सब जमाने की उपज थी, तुम मानते हो ?
- बलराज : हाँ।
- आनन्द : अच्छी बात है। यह भी तुम मानोगे कि भक्तिकाल में प्रेम का कथान भी कवि किसी देवता का आध्यय लेकर ही करेगा—यानी प्रेम की भावना का देवी-देवता पर आरोप करेगा—या उसे भक्त के प्रेम का ही रूप देकर दिखावेगा ?
- बलराज : मैं ठीक समझा नहीं।

आनन्द मैं अभी समझाना हूँ। आजकल ध्वनिवाद का उमाना है, आदमी अपनी बान कहता है तो कोई बुरा नहीं मानता क्योंकि वह हर किसी का हक समझा जाता है। इसी लिए आज के कवि अपने प्यार का रोना रोते हैं। भक्ति-काल में यह बान नहीं हो सकती थी, पर प्रेम की भावनाएँ तो नदा होती रही हैं, इस लिए उन उमाने का कवि अपनी भावनाएँ देवी-देवताओं पर या कृष्ण और गोपियों पर रोप देता था। इसी लिए उस उमाने में रामक्रीड़ा की ओर ऐसी बातों की इतनी चर्चा भक्ति की भी कविता में रही। येसव ने भी ऐसी कविता की, और बहुत अच्छी की। जैसे 'बचस न हूँ न नाथ बचल न जँचो हाथ' वाला ओ कवित्त है, उस का भाव तो मानव का ही है, पर राधा-कृष्ण की जगह में कहा गया है, जिस में शील भी निभ गया है जो आजकल की कविता में कभी-कभी नहीं भी निभता।

बलराज पर यह बेंगल की कोई प्रशंसा नहीं हुई, यह तो आजकल की कविता की बुराई हुई बस।

आनन्द यो ही समझ लीजिए। मैं तो यही कहता हूँ कि आप को कवि को उस के बैकग्राउण्ड के साथ देखना चाहिए, उस से तोड़कर नहीं। पर आप तो माँझन हैं न, आप को माँझन साहित्य में सुबूत चाहिए। अच्छी बात है, आप ने इनियट तो पठा है न ?

बलराज जरूर।

आनन्द इनियट ने कहा है कि कवि को इम्पर्सनल (निर्व्यक्तिज) होना चाहिए, और इस मामले में हमारी आजकल की कविता क्या हिन्दी और क्या उर्दू—बहुत बच्छी है। है न ?

बलराज हैं।

आनन्द वह निर्व्यक्तिज रूप पाने के दो तरीके हैं, एक तो वही है जो इनियट ने बताया है—कि परम्परा के ज्ञान से, ऐतिहासिक चेतना से, कवि अपने छोटे-से निज मन को एक बड़े सामूहिक मन में डुबा देना भीजे, कि उस को सारी मस्तिष्क, उस का ट्रेडिशन, उस की कविता में बोलें। ठीक ?

बलराज हाँ, यह तो समझ में आता है।

आनन्द दूसरा तरीका यह है कि आदमी अपनी भावनाओं को परम्परा में माने हुए आदर्श पुरुषों की भावना में डुबा दे—ऐसे भी वह आत्म-निवेदन की बुराई से बच सकता है। वैसे देखें तो यह भी तरीका है पहला ही तरीका, क्योंकि परम्परा में माने हुए आदर्श पुरुष भी

तो ट्रेडिशन की उपज है, और अपनी भावनाएँ उन्हें सीपने का मतलब है ट्रेडिशन को कविता में लाना, पर इस तरह वह कुछ आसान हो जाता है।

बलराज : भाई, बात तो तुम्हारी जी को लगती है। पर इस पर और सोचना जरूरी है।

आनन्द : मानता हूँ। हम खोंगो के आगे नित नये दृष्टिकोण आ तो जाते हैं, पर जब तक उन के नयेपन के साथ पुरानेपन का सम्बन्ध न जुड़ जाये, तब तक वे जम नहीं सकते। जब परम्परा जुड़ जाती है, तभी वे जमते हैं।

बलराज : इस पर तो और मोझूंगा। (विचारपूर्ण मुद्रा से) इलियट की बात सोचने लायक होनी है।

आनन्द : (हँसकर) होती है न। पर केशव के जाने में और कुछ कहना जरूरी है। वैसे यह कहना चाहिए या निपाठी जी को।

निपाठी : भाई, बात यह है कि केशव की कविता मुझे अच्छी तो लगती है, और शास्त्रों के अनुसार मैं उस के गुण भी बता सकता हूँ, पर बलराज तो मॉडर्न है न, उसे चाहिए मॉडर्न दलीलें। वे मुझे आती नहीं। तुम पुरानी बात को नया जामा पहनाना खूब जानते हो, तुम्हीं समझाओ।

आनन्द : केशव ने अच्छा भी लिखा है, घटिया भी लिखा है। पर जो कुछ लिखा है, चमत्कार से भरा हुआ है। बँकमराउड में भक्ति की बात तो तुम जानते ही हो, कुछ और जाने भी सोचनी चाहिए। केशव-दाम ने पीछे संस्कृत के पंडितों की कम-से-कम तीन पीढ़ियाँ थीं। केशव स्वयं संस्कृत के भारी पंडित थे। इसी पंडिताऊ परम्परा के कारण उन की कविता कई जगह बहुत जटिल हो गयी, और उन्हीं के पन्थ पर चलने वाले ही एक कवि ने उन्हें 'कठिन काव्य का प्रेत' कह डाला, लेकिन उन के पांडित्य ने एक दूमरा फल भी दिया जिस की ओर ध्यान देना जरूरी है।

बलराज, निपाठी : (एक साथ) वह क्या ?

आनन्द : केशवदाम दोसपीयर के समकालीन थे। जैसे एलिजाबेथ के जमाने में अंग्रेजी कविता विकास की एक छोटी पर पहुँच चुकी थी, वैसे ही केशव के जमाने तक हिन्दी कविता ने भी एक गौरव का स्थान पा लिया था। यानी हिन्दी कविता उस जगह पहुँच गयी थी, जहाँ उसे एक शास्त्र की जरूरत थी। केशव ने इस का अनुभव किया और उसने पहले-पहल हिन्दी काव्य को एक शास्त्र दिया। आप

जानते ही हैं कि उस की रचनाएँ या तो चरित्र हैं या फिर लक्षण-ग्रन्थ—जैसे 'कविप्रिया', 'रसिक-प्रिया', 'नवशिक्ष' वगैरह। और 'रामचन्द्रिका' भी चरित्र-काव्य उनका नहीं है बितना छन्द शास्त्र का सजाना—उनकी तरह वे छन्द शास्त्र और किसी कवि ने नहीं लिखे होंगे।

- बलराज आनन्द कविप्रिया तो उन ने प्रवीणराय वेदया के लिए लिखी थी न ?
चाहे किसी के लिए लिखी हो। पर प्रवीणराय कवि थे, और वेशव की सिप्या भी थी। हो सकता है कि उसे राज्य-शासन पढ़ाने के लिए हो वेशव न वह लिखी हो। मतलब की बात यह है कि वेशव ने हिन्दी कविता की एक भारी कमी दूर की, और अगर बाद के कवि भी इतना ही सम्पूर्ण ज्ञान रखने वाले होंगे, तो हिन्दी की वह दुर्दशा न होती जो रीतिकाल के अन्त में हुई।
- त्रिपाठी पर रीतिकाल में तो मनी कवियों ने रीतिग्रन्थ लिखे हैं ? क्या उन का भी उतना ही महत्त्व है ?
- आनन्द नहीं। एक तो वे पीछे आये, वेशव अग्रदूत थे। दूसरे वेशव ने सर्वांगपूर्ण निरूपण करने का प्रयत्न किया, पीछे के कवि एक छोट-मे दावर में ही चक्कर काटने लगे। वद्यों न तो अपूर्ण ज्ञान पर ही पट्टिआई छांटनी शुरू की, जिन का मनोज्ञ यह हुआ कि उन की कविता उस कुत्ते की तरह हो गयी जो अपनी पूँछ का पीछा करता है और फिरकी की तरह चक्कर काटता चलता है।
- त्रिपाठी तो आप देव, बिहारी वगैरह को वेशव से छोटा मानेंगे ?
- आनन्द इन का फँसला करने की जरूरत नहीं है। देव, बिहारी, मतिराम अपने ढंग के बहुत अच्छे कवि थे। मैं सिर्फ काव्य-शास्त्र की बात कहता हूँ। और फिर रीतिकाल में इन तीनों के अलावा और भी तो सैकड़ों कवि थे जिनको ने केवल लक्षण-ग्रन्थ लिखे ?
- त्रिपाठी पर देव और बिहारी की कविता दिल को बहुत गहरा छूती है। वेशव की...
- आनन्द हो सकता है। पर एक बात जरूर है। अगर वेशव जैसे कवि और नाट्य लक्षणों की आँख पड़ताल न करने, और उन के बाद कई अच्छे-अच्छे कवि पर कच्चे पट्टिन रीतिग्रन्थों की भरमार न करने तो बिहारी की कविता भी उनकी ही नागौर न रहती। आज ध्यान में देखें, बिहारी के बहुत से दोहे इनी लिए अमर करने हैं कि वे पहले बनी हुई मूर्ति में मान उठाते हैं। अगर नायिका-भेद पहले बने हुए न होते, तो बिहारी के बहुत से दोहे पहलियों में ही दीखते,

लेकिन चूँकि रीति बनी हुई थी, और पाठक अपने मन से बहुत कुछ जोड़ सकता है, इस लिए बिहारी के संकेत समझ में आ जाते हैं। बिहारी को एक ट्रेडिशन बना-बनाया मिला, केशव ने स्वयं ट्रेडिशन बनाया। अगर बिहारी की फलों की दुकान है जहाँ आप को मेवा मुरत मिलता है, तो केशव वह माली है जिमने पौधे बोधे थे।

- बलराज आनन्द : और बाद के कवि मेहनत, जो दुकान उठने पर भाड़ू लगाते हैं ?
- श्रीपाठी आनन्द : 'बाहो तो मछाव' कर लो। पर अंग्रेजी में भी एलिजाबेथ के पीछे रीति में जोर पकड़ा था। काथीब और वाइचरली [की 'कॉमिडी ऑफ मैनस'] आप को याद है न ? अगर उन के लिए आप वेन जानमन को उत्तरदायी ठहरा सकते हैं, तो आप पिछले रीतिकाल की बुराइयाँ भी केशव के सिर पर थोप सकते हैं।
- श्रीपाठी आनन्द : आप ने अच्छा किया जो अंग्रेजी की मिमाल दे दी—अब बलराज आँख मूंदकर मान लेंगे।
- आनन्द : वेन जानसन के नाम से एक बात याद आयी। जानसन दु खान्त नाटक लिखते रहे, पर अगर ब्यग्य लिखते तो बहुत अच्छे रहते, उसी तरह केशवदास ने 'रामचन्द्रिका' लिखा और वार्तालाप में भी सफल रहे, पर अगर ब्यग्य लिखते तो गड़बड़ कर जाते। जेद यही है कि जमाना अनुकूल नहीं पड़ा, नहीं तो कहीं-कहीं वे काफी चुभती हुई कह गये।

भाजन-सी जीभ मुल-कंज-सी कोमलता में

काठ-सी कठेठी बात कैसे निकरति है !

जगैरह। और, श्रीपाठी जी, गुस्ताखी माफ, वह 'ब्राह्मण-जाति-अजेय' वाला बोहा भी जोर का है। और मैं तो यह भी कहूँगा कि कहीं-कहीं जहाँ चमत्कार की कोई तारीफ करता है और कोई निन्दा, वहाँ भी असल में केशवदास थोड़ा-सा ब्यग्य जरूर करते रहे होंगे। जैसे—

ऐरी गोरी भोरी तेरी थोरी-थोरी हाँसी मेरी

मोहन की मोहनी की गिरा की गुराई है

इस पंक्ति को कोई तो मिठास से भरी हुई बतायेगा, कोई निरा शब्दावधर कहेगा, पर मुझे तो लगता है कि असल में केशवदास उस गोरी की प्रशंसा करने के साथ-साथ उसे थोड़ा-थोड़ा बना भी रहे थे। क्या राय है, बलराज ?

बलराज : हूँ !

- त्रिपाठी : कहिए, अब मानने हैं आप कि केशव भी कवि थे ?
 बलराज : हाँ, आनन्द की बात में सच्चाई तो है।
 त्रिपाठी : (हँसकर) काठ की कठेरी बात है न, उनी !
 आनन्द : पर जीन माखन-सी नहीं !

आत्मदर्शी रवीन्द्रनाथ

मस्मरणों, पन्नों, टायरियों या आत्म-वृत्त के दूसरे रूपों का महत्त्व आधुनिक युग में बहुत बढ़ गया है। इस का अगर केवल बाहरी कारण देखना हो तो कहा जा सकता है कि आज की मशीनी जिन्दगी ने मनुष्य के व्यक्तित्व को इतना छोटा कर दिया है—उस के दर्जे को इतना गिरा दिया है कि उम के लिए जरूरी हो गया है कि इस बात की दुहाई दे कि वह मशीन या मशीन का पुर्जा-भर नहीं है, मानव है जिस का व्यक्तित्व होता है और व्यक्तित्व भी अद्वितीय कोई दो मनुष्य बिलकुल एक-से नहीं होते। दूसरा बाहरी कारण यह भी बताया जा सकता है कि इस व्यापारी युग में जब सब कुछ बित्री के लिए आता है और माँग और खपत के नियम में बँध जाता है, तब स्वाभाविक है कि मनमनी और चटपटी बातों की खोज में रहने वाले साधारण पाठक के लिए इस तरह का साहित्य पैदा किया जाए जो कि साहित्यकार के निजी जीवन से सम्बन्ध रखता है। जो लोग कल्पना की दुनिया गुड़ने हैं, शायद उन के जीवन की वास्तविक दुनिया में ही वही कोई छिपी हुई मीठी ऐसी मिल जाय जिस के सहारे पाठक भी अपनी नीरस वास्तविक दुनिया से निकल कर कल्पना-लोक में जा सके। यही मरीचिका सिनेमा एक्टरों और एक्ट्रेसों की जिन्दगी के बारे में कौतूहल पैदा करती है, और कितने लोग हैं जो सस्ते सिनेमा-पन्नों के सहारे एक सेकण्ड हैड जिन्दगी बसर करते हुए वास्तविकता का मागर अनदेखे ही पार कर जाते हैं, और कुछ ऐसी ही आशा उन्हें लेखकों और दूसरे कलाकारों के जीवन की बातों की ओर आकृष्ट करती है।

पर यह लेखक के आत्म-वृत्त को केवल बाहर से देखना है। आत्म-वृत्त का साहित्य में एक उपयोगी स्थान भी है, और आज की दृष्टि से उसे निर्धारित करने के लिए षोडा पीछे देखना भी लाभकर होगा।

मस्कृत कवियों के जीवन के बारे में हम बहुत कम जानते हैं। मध्ययुग के अन्य भाषाओं के कवियों के बारे में भी हमारी जानकारी अधिक नहीं है जितने ऐतिहासिक तथ्य मिलते भी हैं वे भी किंवदन्तियों और परम्परागत कल्पित चित्रों के पीछे ऐसे दब गये हैं कि उन का ठीक-ठीक मोल आँकना असम्भव-सा हो गया

है। जिन्होंने अपने बारे में लिखा भी है, उन्होंने ने अपने वंश का और तत्कालीन राजा का तथा अपने गुरु का परिचय दे देना ही पर्याप्त समझा है। जो इस से आगे गए हैं, उन्होंने ने अपने बारे में ऐसी गवर्णिका की है कि आज उन्हें कोई प्रो-पा-त्या ग्रहण करे तो डग रह जाए—अपने बारे में कोई ऐसी बातें बनें कह सकता है। जहां एक तरफ कविता की ऐसी बंधी हुई रीति थी कि कवि के मान का भी कोई महत्त्व नहीं था—और प्राचीन वाक्य का इतना उदा अथ अज्ञानता का कविता की दल है—वहाँ दूसरी ओर नहि ऐसी चीजें भी होकर चलने में, यह मोक्ष कर अवश्य में आ जाना पड़ता है। पर यह ध्यान रखना चाहिए कि उन गवर्णिकाओं को गठबन्ध नहीं किया जा सकता गवर्णिका की भी एक परिपाटी बन गयी थी और उनमें भी तथ्य प्रधान नहीं रहा था बल्कि उसे प्रस्तुत करने का ढंग, उस में दियाया गया काव्य-बोधन, उसकी चमत्कारिता ही प्रधान हो गयी थी। यानी वे गवर्णिका अपने बारे में हो कर भी एक तरह न निर्बल्यकिता हो गयी थी—और इस लिए हम कवि के बारे में कुछ नहीं बनाती थी।

आधुनिक काल में व्यक्ति बहुत बढ़ने लगा है। आज गवर्णिका कोई नहीं करता, पर आज काव्य में भी व्यक्ति-मत्त्व का महत्त्व बढ़ गया है—कभी-कभी तो जान पड़ता है कि उस उचित में कहीं अधिक महत्त्व दे दिया गया है, यहाँ तक कि व्यक्ति-मत्त्व के मूल्यांकन व विवाद में कवि के मूल्य की बात ही लागू भूल जाने हैं। गायक यह कहना भी अतिरञ्जना न होगी कि आधुनिक काल के हर बड़े लेखक व निजी जीवन व चार में इतनी अधिक चर्चा और दाद-विवाद हुआ है कि उसकी कृतियाँ का मूल्यांकन असम्भव नहीं तो कठिन अवस्था हो गया है।

एक हद तक यह स्थिति मध्यकाल की स्थिति के प्रति विद्रोह का नतीजा है। मध्यकाल में परम्परा प्रधान थी, नया व्यक्तित्व भी अपने की उमरी के ढाँचे में बिलगता था। विद्रोह में व्यक्तित्व का पक्ष अपनी विशेषता पर अधिक बल देने लगा। छताई के द्वारा साहित्य के प्रसार ने उसे इसकी सुविधा भी दी : एक तरफ़ का पैटर्न पर उस की निर्भरता कम हुई और यह सम्भव हुआ कि वह अपनी विशेषता को लेकर ही समाज के सामने आए। रोमांटिक प्रवृत्ति ने भी व्यक्ति को बढ़ावा दिया।

उन्नीसवीं सदी में जब पश्चिम के साहित्य में हमारा व्यापक परिचय हुआ, तब उन में व्यक्ति की प्रधानता थी और उस के आदर्शों में भी व्यक्ति का तथा व्यक्ति की स्वतन्त्रता का एक अनिर्गलित महत्त्व था। बाद के अनुभवों ने हमें सिखाया कि इस दृष्टि में काफी परिवर्तन की आवश्यकता है, पर हम समझ हमने पश्चिम के आदर्शों को प्रथमापूर्वक ग्रहण किया और स्वेच्छा या कहीं कहीं साधारी में भी उन का अनुकरण किया तब उन में व्यक्ति का महत्त्व बढ़ने लगा।

वैयक्तिक मर्यादा पर निर्भरता में मुक्त हो जाने के परिणाम और भी थे। जब

तक सरक्षक पर निर्भरता थी, तब तक समाज की व्यवस्था में, और सत्ता के वितरण में, कवि का एक परम्परा-निर्दिष्ट स्थान था। जो लोग समूचे साहित्य को केवल आर्थिक दृष्टि में देखते हैं वे कहेंगे कि कवि भी मत्तारूढ़ वर्ग का समर्थक-भरपा था कि सामन्ती व्यवस्था का एक पुर्जा था। पर सरक्षण मात्र से उसे ऐसा हो जाना पड़े यह जरूरी नहीं था, क्योंकि सरक्षकों में आपस में सघर्ष भी होते ही थे और एक सरक्षक को छोड़ कर दूसरे की शरण भी ली जा सकती थी। सघर्ष में यह तो हो नहीं सकता कि सभी शक्तियाँ प्रतिगामी हों—कोई तो अग्रगामी होती ही होगी। बल्कि मध्यकाल के सभी मघपों में हम इस के लक्षण देख सकते हैं कि कोई एक सम्भाव्य सरक्षकों में से किसी एक या दूसरे को चुनना कवि के लिए असम्भव नहीं था, और यह पहचानने के भी साधन थे ही कि किस की दृष्टि अधिक उदार है। और यह भी था कि राजमत्ता के सरक्षण के बदले धर्मसत्ता का सरक्षण चुना जा सकता था, हमारे मध्यकाल में सुधार के आन्दोलनों का आधार बहुधा धार्मिक रहा और उस में कवि योग दे सके—राजमत्ता के विरुद्ध भी योग दे सके।

नयी स्थिति में कोई सरक्षक न रहा, इस मुक्ति का दूसरा पक्ष यह था कि लेखक का समाज में कोई निर्दिष्ट स्थान भी न रहा। वह सत्ता का समर्थक भी न रहा, तो विरोधी शक्ति का सहयोगी भी न रहा—वह अकेला हो गया।

इस अवैलेपन में उसके लिए आवश्यक था कि अपने भीतर से ही शक्ति प्राप्त करे। और साहित्य में व्यक्तिगत तत्त्वों की वृद्धि का घनात्मक पक्ष यही है। जब साहित्यकार सत्ता के सम्बन्धों से अलग पड़ गया, तब उसे जो कुछ कहना था उसकी परख की कसीटी बदल गई। समाज-जीवन में उस की सफलता गीन हो गयी, और निजी अनुभव में उस की सत्यता ही प्रधान हो गयी। इस लिए साहित्यकार के लिए अपने निजी अनुभव को सामने लाना क्रमशः अधिक महत्वपूर्ण होता गया।

रवीन्द्रनाथ ठाकुर के 'निजी' लेखन को परखने के लिए उसे हम पुष्ठभूमि में रखना आवश्यक है। इसके मन्दर्भ में हम उस का मूल्य और महत्व पहचान सकते हैं और देख सकते हैं कि महाकवि की दृष्टि स्वयं भी कितनी स्वस्थ और स्वच्छ थी और दूसरों की दृष्टि को स्वस्थ रखने के लिए भी कितनी उपयोगी। बल्कि इसी मन्दर्भ में हम समार के एक दूसरे बड़े साहित्यकार—आन्द्रे जीद के साथ रवीन्द्रनाथ ठाकुर के निजी लेखन की तुलना करें तो मानो हमें समकालीन साहित्य के बारे में एक नयी दृष्टि मिल जाती है।

जीद का सभी लेखन अत्यन्त व्यक्तिगत है। केवल उस के उपन्यासों को उस के जीवन से अलग करके, निरे उपन्यास की तरह नहीं पढ़ा जा सकता, बल्कि उस के जीवन को भी उस की कृतियों से अलग नहीं समझा जा सकता। किसी एक पक्ष की ओर जाना चाहते ही अनिवार्यतया दूसरे पक्ष की ओर मुड़ जाना पड़ता है।

और यह स्थिति अपने आप आ गयी हो, ऐसा नहीं है, जोद का मारा प्रयत्न यही था कि जीवन और कृतित्व को इस प्रकार उन्नत किया जाये। अभी नहीं कहा जा सकता कि भविष्य में भी दोनों को अलग करके देखा जा सकेगा या नहीं, या कि दोनों को अलग करना असम्भव पाकर भविष्य जोद और उनकी रचना दोनों को विस्मृति के गढ़े में डाल देगा या सजोये रहेगा। पर यह तो मारक है कि अपनी पीढ़ी के सामने जोद जान-बूझकर जो समस्या खड़ी कर गया है, वह स्वस्थता या स्वच्छता का संकेत नहीं देती। भाषा पर जोद का अमाधारण अधिकार—भाषा की आश्चर्यजनक संस्कारिता का आवरण—समस्या को कुछ और बठिन ही बनाता है, आसान नहीं।

इसके विरुद्ध रवीन्द्रनाथ ठाकुर के आत्मवृत्त और सहमरण में कहीं भी ऐसा प्रयत्न नहीं है कि पाठक को उत्तमन में डाला जाये, न कहीं व्यक्ति पक्ष को हृत्-पूर्वक सामने लाने की प्रवृत्ति है। उनकी रचनाएँ व्यक्तित्व को यथास्थान ही प्रकाशित कर जाती हैं अर्थात् कृतित्व की पृष्ठभूमि में ही। जैसे कठपुतली-नाच में हम पुतली नचाने वाले को भी देखते हैं पर बराबर एक ओट के पार, जिन के कारण कठपुतलियाँ भी हमारे लिए प्राणवान् रहती हैं और अपना जादू लिये रहती हैं, और वह शिल्प कौशल भी उतना हमारे सामने आ जाता है जितना बला का आनन्द लेने के लिए आवश्यक है इसी प्रकार रवीन्द्रनाथ भी देखते हैं तो ओट के पीछे से ही, ओट छोटकर कभी सामने आकर नहीं कहते कि 'यह देखो, यह मैं हूँ जिम्मे वह सब बनाया है।' बल्कि इस विरुद्ध उन्होंने तो यहाँ तक कहा है कि 'मेरी स्मृतियों में ऐसी कोई घटना नहीं है जो विरहाल तब रक्षा करने योग्य हो।' उनका आग्रह रहा है कि उन के स्मृति-चित्रों को आत्मकथा लिखने का प्रयत्न न माना जाय, बल्कि साहित्यिक सामग्री ही समझा जाए।

यह ठीक है कि साहित्यकार के जीवन की घटनाएँ अगर अपने आप में कोई ऐतिहासिक या नाटकीय महत्व न रखती हों तो उन्हें बर्मा महत्त्व दिया नहीं जा सकता। पर यह भी सही है कि साहित्य के लिए उन का महत्त्व उन के किसी आध्यात्मिक भ्रम में नहीं होना बल्कि इस ध्यान में होना है कि स्वयं लेखक का संवेदना का साथ देने में उनका क्या स्थान रहा। यानी उन का महत्त्व अनुभव के मन्दमं में होना है, निरं इतिहास के मन्दमं में नहीं। रवीन्द्रनाथ ने अपनी स्मृतियों में जितनी छोटी-बड़ी घटनाओं का उल्लेख किया है, जो व्यक्ति-चरित्र हमारे सामने उपस्थित किए हैं, उन्हें इस दृष्टि से देखने पर हम पाने हैं कि वे घटनाएँ भले ही बड़ी न हों, वे चरित्र भले ही साधारण हों, उन का वर्णन लेखक की रचना पर नया प्रकाश डालता है। क्योंकि वह हमें दिखाता है कि रवीन्द्रनाथ के उपन्यास और नाटकों में भी जो पात्र आते हैं, जो घटनाएँ घटित होती हैं, उन के पीछे कृतिकार के अनुभव की सच्चाई है। पात्र कल्पित हैं, पर अनुभव कल्पित

नहीं है। और यह कोई साधारण बात नहीं है। यो तो अनुभव की सच्चाई कृति में से ही पहचानी जा सकती है, जीवनी में उस की पुष्टि पाना आवश्यक नहीं है, पर जहाँ उसका स्पष्ट प्रमाण भी मिल जाए वहाँ पाठक को अधिक तृप्ति मिल सकती है, और आलोचक का काम भी कुछ आसान हो जाता है।

दो-एक उदाहरण पर्याप्त होंगे। उपन्यास 'गोरा' में सामाजिक और राष्ट्रीय वैचारिक सघर्ष का जो चित्र है, और उस सघर्ष के पीछे रूप लेती हुई जिन आरम्भिक राष्ट्रीयता की भाँकी हम पाते हैं, उसको सत्यता को हम उपन्यास में भी पहचान सकते हैं। भारत की भाषाओं में ऐसे कम उपन्यास होंगे जिन में राष्ट्रीय भावना के उदय का इतना सम्पूर्ण और मन्चा चित्र उतरा हो, और राष्ट्रीयता के सभी स्तरों का उन्मेष दिखाया गया हो—आध्यात्मिक में लेकर दैनिक लोक-व्यवहार तक देश के जीवन के सभी अंगों में राष्ट्रीयता के खमीर का प्रभाव प्रतिबिम्बित हुआ हो। निरा राजनीतिक या आर्थिक सघर्ष—या निरा सामाजिक सघर्ष, या रीति-रिवाज के स्तर पर सस्कृतियों का परस्पर सघात, या भाषा और साहित्य का पुनर्स्थापन—अलग-अलग इन का बड़ा अच्छा चित्रण कई जगह मिल जाएगा, पर व्यापक राष्ट्रीयता का ऐसा दर्ब, देश, समाज और सस्कृति की अधोगति की ऐसी वेदना, अन्यत्र दुर्लभ होगी—और जब हम स्मृतियों में छोटी-छोटी घटनाओं में सहसा उन घटनाओं के बीज पहचानते हैं जो उपन्यास में आयी हैं, तब एक सीखा प्रकाश हमें बता देता है कि उपन्यास की वेदना जीवन में अनुभव की हुई वेदना ही है, कि 'गोरा' की व्यथा केवल उपन्यास के पात्र की व्यथा नहीं है, कवि-गुरु की मर्म-व्यथा है—

इसी प्रकार नाटको में प्रायः जो बूढ़ा प्रतीक पुरुष आता है, जिसके मुँह से कवि के अपने गहरे विश्वास बोलते हैं—कवि के मस्मरण पढ़कर हम पहचानते हैं कि वह बूढ़ा कल्पित होकर भी अनेक जाने हुए व्यक्तियों का एक पूज रूप है, एक निचोड़ है, और वह बूढ़ा है तो इसलिए नहीं कि वह थका-हारा है या जीर्ण है, बल्कि इस लिए कि उस के मुँह से भारत देश का और भारतीय सस्कृति का सदियों का अनुभव बोलता है—भारत की प्रतिभा बोलती है।

और यही कवि की, साहित्यकार की, सबसे बड़ी सफलता और सिद्धि है। उस की कृतियों में उस की समूची सस्कृति की प्रतिभा बोलें, यही भविष्य को उस की देन है और यही उन कृतियों की अमरता की प्रतिज्ञा। और जब हम देखें कि कृतियों में भी वह प्रतिभा बोलती है और जीवनी में भी उस प्रतिभा के निकट सम्पर्क के लक्षण पहचाने जाते हैं, तब हम मान सकते हैं कि उस अमरत्व की एक भाँकी कवि हमें अभी अपने ही जीवन में दिखा गया है—अपने जीवन और अपने युग में बँधे हुए हम लोगों को भी अक्षर कर गया है। ऐसे ही कवि को द्रष्टा और श्रुति कहते हैं, वही 'स्वयम्भू' है।

शोध और हिन्दी शोध

कुछ दिन हुए, विद्वद्विद्यालय के एक छात्र मेरे पास आए। वह मेरे एक परिचित आचार्य का पत्र ले कर आए, जिस से विदित हुआ कि वह शोधकार्य कर रहे हैं, उन का विषय समकालीन हिन्दी साहित्य है और आचार्य का विश्वास है कि मैं उन की बहुत सहायता कर सकता हूँ—साथ ही उन का अनुरोध है कि मैं भरसक सहायता करूँ भी।

पूछने पर मालूम हुआ कि शोध का विषय था आज का हिन्दी उपन्यास और उस के काल्पना का विकास। आगन्तुक शोध-प्रबन्ध की रूपरेखा भी साथ लाए थे : वह उम्मी के अनुसार कार्य करेंगे और मेरी सलाह से उस में जो परिवर्तन या संशोधन करना ठीक जान पड़ेगा, अभी कर लेंगे।

मेरे लिए यह पहला अवसर नहीं था कि ऐसे अनुसन्धाता सलाह लेने आए हो—कभी अपने निर्देशक की सलाह से और कभी उस के बावजूद। हिन्दी में शोध का जो लीक बन गया है, उस का थोड़ा-बहुत परिचय भी है ही। मैंने मन-ही-मन मोक्ष—अच्छा है, कम-से-कम यह प्रबन्ध तो वेदों से नहीं आरम्भ करेगा, क्योंकि आधुनिक उपन्यास के काल्पना में वेदों का क्या सम्बन्ध है, या जो होसकता है उस के लिए तो एक प्रबन्ध नहीं एक पूरा विद्वत्कोश पहले तैयार करना होगा। मैंने हफ-रेगा देखने की इच्छा प्रकट की।

मेरी भूल थी। आरम्भ वेदों से ही या वेदों में क्या आश्रय नहीं है ? और अभिप्रायार्थ वयोपवचन के लिए वेदों-उपनिषदों के सवाइ और उपाख्यान क्या कम सामग्री देने हैं ? शोध-प्रबन्ध में 'परम्परा और पृष्ठभूमि' का एक अध्याय तो होता ही चाहिए, इस लिए इन उपाख्यानों का समावेश उस में होगा ही, यह सब सामग्री आसानी से मिल भी जाएगी और प्रभाव भी डालेगी। फिर वैदिक काल के वयोपवचन के गुणों का विस्तार प्रस्तुत किया जा सकेगा, फिर कुछ प्रमुख पौराणिक गाथाएँ ले कर—इत्यादि।

मैं आगे बढ़ा। दूसरा अध्याय, उम्मी परिचित अनिवार्यता के साथ इस में 'उपन्यासों के प्रकार' गिनाए गए थे और प्रत्येक के लक्षण बताए गए थे। ऐति-

हामिक उपन्यास, सामाजिक उपन्यास, मनोवैज्ञानिक उपन्यास, जानूमी उपन्यास, पारिवारिक उपन्यास, उपदेशात्मक उपन्यास—मैंने पूछा, “ऐसे विभाजन की क्या आवश्यकता है, या उससे कौन-सी सुविधा आपको मिलेगी ? और सामाजिक, पारिवारिक, मनोवैज्ञानिक, इन प्रकारों की भर्थादा आप कैसे निर्धारित करेंगे कि एक ही बात को आप को कई बार दोहराना न पड़े ? क्या सामाजिक उपन्यास मनोवैज्ञानिक नहीं हो सकते ? और आगे जब ‘कथोपकथन’ का विवेचन करेंगे तब कोई कारण है कि इन प्रकारों के उपन्यासों में कथोपकथन अलग-अलग प्रकार का ही हो ?”

इस बारे में उन्होंने सोचा नहीं था, पर मेरी बात उन्होंने तुरत समझ ली । बोले, “साहब, मुझे तो ऐसा ही बताया गया था, सभी ऐसा ही विभाजन करते हैं । आप बताइए कि और कैसे विभाजन करें ?”

इन पर कुछ सीधी बात भी कही जा सकती थी । पर मैंने कहा, “वैर, अभी आगे चलिए—सारी रूपरेखा पहले देख लें ।”

सामाजिक उपन्यास के अधीन—फिर वही अनिवार्य और सुपरिचित उप-शीर्ष सामाजिक स्थिति—जीवन की बड़ी हुई व्यस्तता—सघुक्त परिवार का विघटन—मैंने पूछा, “आपने काल-भर्थादा १६२५-५० की रखी है । पहले तो १६२५ क्यों, मेरी समझ में नहीं आता, फिर ये जो विशेषताएँ आप इस काल की बता रहे हैं, क्या इन के लक्षण इस में कही पहले में नहीं थे ? और ‘जीवन की बड़ी हुई व्यस्तता’—वह कारण है या परिणाम ?”

अन्तिम प्रश्न ही उन की समझ में नहीं आया । मैंने पूछा, “‘जीवन की बड़ी हुई व्यस्तता’ से क्या अभिप्राय है ? क्या इससे पहले हम व्यस्त नहीं थे ? या उन चीजों के लिए व्यस्त नहीं थे ?”

काफ़ी इधर-उधर के बाद उन्होंने कहा, “हमारी माँगें बढ़ गयी हैं ।”

मैंने कहा, “हाँ, यह कुछ रास्ते की बात है । लेकिन, कैसी माँगें ? क्या बढ़ गयी हैं ?”

यहाँ फिर पता लगा कि जो कुछ उन्होंने रूपरेखा में रखा है इस लिए नहीं कि उन्होंने सोचा है, केवल इस लिए कि उसी तरह रखा जाता है, दूसरों ने भी रखा है, और कोई प्रमाण नहीं है कि उन दूसरों ने, सभी ने सोच कर ही रखा था । (मायद स्वयं सोचने में एक जोखिम यह भी है कि पाद-टिप्पणियों में सन्दर्भ क्या देंगे—दूसरों के सोचे या कहे हुए से तो एक-एक शब्द पर सन्दर्भ दिया जा सकता है और इस प्रकार बात प्रमाण-युक्त हो जाती है ।)

मैंने पूछा, “कैसी माँगें बढ़ गयी हैं ? क्या हम पिछली पीढ़ी वालों से ज्यादा खाने हैं या ज्यादा पहनते हैं ?”

थोड़ी देर बाद उन्होंने कुछ सकपकाते हुए कहा, “और भी तो माँगें हैं ।”

मैंने पूछा, “या कि हम पिछनी पीटी वालों से ज्यादा सुरक्षा चाहते हैं या श्रद्धा चाहते हैं ?”

धीरे-धीरे एक अन्वन्नि-भाव उन के चेहरे पर फैल गया। मैं मनन किया कि उन्हें लग रहा है कि मैं उन्हें बना रहा हूँ। वैसा मेरा इरादा बिल्कुल नहीं था, एक तो मैं चाहता था कि वह सीधे स्पष्ट टंग से विचार करें, दूसरे यह भी चाहता था कि कुछ अनुमान कर सकें कि मुझे जो ‘मलाह’ देनी है वह कहां से शुरू करनी होगी—कितना ज्ञान या मर्त्यय या तादात्म्य पहले से मान कर ओगे बढ़ा जा सकेगा। उन्हें कुछ आश्चर्य करने के लिए मैंने प्रश्नों का ढग बदल कर पूछने की बजाय बनाना आरम्भ किया।

“अच्छा, यह बताइए, बटो हुई मांगों का एक कारण क्या यह नहीं था कि मांगा को मर्यादित करने वाले मूल्य बदल गए थे? जैसे एक तो यही कि पुराना विश्वास मूल्यों को गुण मानता था, अपरिग्रह को गुण मानता था, पर ‘प्राप्ति’ का नया दर्शन परिग्रह को उन्नति का लक्षण मानता है, और नैतिक साधना की प्रचुरता की मांग को सामाजिक उन्नति को एक स्वस्थ प्रेरणा ?

वह प्रसन्न हुए कि उन की ‘बटो हुई मांग’ वाले सकेन को सहारा मिल गया है।

“एक बात और पहले साधारण व्यक्ति यह भी मान लेता था कि जिन को जितना मिलता है, भाग्य से या वरमं फल से मिलता है, इस लिए वह अपने पद से अधिक मांगता नहीं था या आकांक्षा होने पर भी उसे दबा लेता था—अब ऐसा नहीं है क्याकि वह दुनियादी मान्यता अब नहीं है।”

वह और भी प्रसन्न हुए। तब मैंने कहा, “तो फिर बात को इसी टंग में कहना ठीक न होगा ? ‘बटो हुई व्यस्तता की ही बात न करके, आप सामाजिक सम्बन्धों में परिवर्तन और उन के साथ मूल्यगत परिवर्तन की बात करें, तो सामाजिक सामाजिक स्थिति का और उन के परिवर्तन का अधिक सही निरूपण कर सकें।”

वह पेंसिव निरालवर जल्दी-जल्दी कुछ मोड़ करने लगे। मैंने टोका : “नहीं, अभी न लिखिए—एक बार सारी स्परेखा की पहनाल कर लें, फिर आप मोच कर पूरी योजना को फिर से मगधित कीजिएगा। अच्छा, मनुक परिवार का विघटन क्यों हुआ और हो रहा है, इस पर भी आपने विचार किया है ?”

विचार उन्हा ने क्यों किया होता ? स्परेखा मोचने के लिए नहीं बनाई गई थी, मामरी का चदन जोर मगधन करने के लिए थी—उसके एक-एक मूत्र के अनुसार मामरी बह बटोर लेगे “थोड़ी दरमनाज-व्यवस्था के परिवर्तनों की बात हुई देहान की स्थिति, गहर की ओर अनियान, वस-परम्परागत गिरप के बदले मित्रों की मजदूरी का प्रभाव, नौकरी के मध्य से पायी गयी गिरा का प्रभाव, बड़े (सम्मिलित) परिवार के हानि-आन, छोटी पारिवारिक इकाई के गुण-दोष, इन

युद्ध आर्थिक प्रभावों के समान्तर मूल्यों में परिवर्तन... उन्होंने ने अबकी बार छोटी नोट-बुक निशाली और जल्दी-जल्दी कुछ सूत्र टीप ही लिये।

‘विदेशी प्रभाव’। मैंने पूछा, “आप ने इधर के प्रसिद्ध अंग्रेजी या दूसरी यूरोपीय भाषाओं के कोई उपन्यास पढ़े हैं?”

उन्हो ने नहीं पढ़े थे।

“इधर के न सही, कुछ पढ़ने के? या जिन्हें ‘क्लासिक’ कहा जाता है?”

झांडी पंतरेवाजी के बाद पता चला कि उन्होंने ने वाल्टर स्कॉट के दो-तीन उपन्यास पढ़े हैं, एक डिकेन्स का पढ़ा था, दो-एक के हिन्दी अनुवाद पढ़े हैं—और, हाँ, टाल्स्टाय के उपन्यास की फिल्म देखी थी।

मैंने पूछा, “इधर के जिन उपन्यासकारों का प्रभाव व्यापक माना जाता है—चिन्तन पर भी और शिल्प पर भी—उन्हे पढ़े बिना आप प्रभावों पर शोध कैसे कर सकते हैं?”

उन्हो ने कहा, “इसी लिए तो आचार्य जी ने आप के पास भेजा है कि बताइए कौन-से उपन्यास मुझे खरूर पढ़ने चाहिए—या कोई ऐसी पुस्तक जिस में उन के प्रभावों का विश्लेषण हो।”

मैंने कहा, “उपन्यास तो मैं कुछ बताऊँ, पर जैसी पुस्तक आप चाहते हैं, वैसी हिन्दी के बारे में कहाँ होगी—होती तो फिर आप क्या करते? और अगर दूसरी भाषाओं पर उन के प्रभाव की चर्चा हो भी तो उसमें कुछ प्रकाश तो मिलेगा पर हिन्दी पर उन बातों को ज्यों-का-त्यों खोपा तो नहीं जा सकता?”

वह चुप रहे। उन में कुछ ऐसा भाव था कि ‘खैर, आप कह लीजिए, पर पुस्तकें तो आप को बतानी होगी, नहीं तो मेरा काम कैसे चलेगा—और आचार्य जी ने दावे के साथ आप के पास भेजा है तो मेरा काम, कैसे भी हो, चलना ही होगा।’

अधिक विस्तार की आवश्यकता नहीं है। दो-तीन घंटे की और चर्चा के बाद वह चले गये। अन्त में मैंने उन से कहा तो यही कि एपरेखा को फिर से तैयार करके और कुछ प्रारम्भिक काम करके वह चाहे तो फिर आएँ, तब कुछ और बातें हो सकेंगी। पर मेरा अनुमान यही है कि वह न आएँगे—उन्हे आवश्यकता भी न पड़ेगी। कुछ तो काम चल ही गया होगा, बाकी उन के आचार्य और निर्देशक प्रभावशाली व्यक्ति हैं...

इसी वर्ष एक और युवक अध्येता से पत्र-व्यवहार होता रहा है जो एक अन्य विश्वविद्यालय में शोध कर रहे हैं। विषय उन का भी समकालीन साहित्य के अन्तर्गत है। आचार्य और निर्देशक उनके भी प्रभावशाली हैं। कहना चाहता हूँ कि पूर्वग्रह भी उन के उत्तरे ही प्रबल है, पर मेरे कहने से (यद्यपि मैं प्रमाणों के आधार

पर ही कहता हूँ) क्या लाभ, जबकि उन के शिष्यों का अनुभव इतना मुखर है ! जिन की बात है, उन्हें ने लिया कि उन्हें शोध की दिशा बता दी गयी है, अर्थात् यह भी मकेत दे दिया गया है कि किन परिणामों पर उन्हें पहुँचना है। मुक्क शोधितु में कपोकि कार्य के प्रति निष्ठा भी है, इस लिए उसे इस बान में बने हो रहा था कि उस का मारा अध्ययन जिस परिणाम के विपरीत मकेत देता है, उस परिणाम तक वह कैसे पहुँच जाए—और उसी विरोधी साध्य के आधार पर !

आरम्भिक पत्र-व्यवहार में उस ने लिखा था कि उसे डर है, काम कुछ स्थगन ढग से नहीं हो सकेगा, पर डिग्री के लिए उसे ऐसा ही 'शोधकार्य' करना होगा, और वह मोचता है कि इतना समझौता थोसिम में कर ले—अनन्तर पुन्यक छापते समय अपने स्वतन्त्र विचार प्रकट कर सकेगा। पर पीछे पत्र आया कि यह भी होना नहीं दीखता जो स्परखा उमने 'बनार्य' थो—यानी जिन बनी-बनायी रूपरगा पर बह पला था—उस के अनुसार तैयार किये गये आरम्भिक परिच्छेद भी निर्देशक को पसन्द नहीं आये और उन्होंने फिर स्पष्ट बता दिया कि वहा क्या क्या होना चाहिए—साध्य जो भी हो, निष्कर्ष क्या होना चाहिए ! अन्त में बड़े दुःख से मुक्क ने लिखा मैंने मोचा था समझौता करके कुछ ही जाएगा, पर यहाँ देउता हूँ कि समझौते को गुजाइश नहीं है—यहाँ तो सीधे सीधे अपने को बेचना है...."

पिछले वर्ष भी ऐसे दो-तीन अनुभव हुए, उस से पहले वर्ष भी। एक बिलक्षण बात यह पायी कि जिन विद्वविद्यालयों के आचार्य और अध्यक्ष नमकानीन साहित्य पोछा-बहुत पढ़ते समझन थे, उस के प्रति सहानुभूति रखने या कि उस की संवेदना का पकड़ सकत थे, उन का कोई विशेष आग्रह नहीं था कि शोध-कार्य उन पर हा, पर जो उस साहित्य के प्रति जरा भी सहानुभूति नहीं रखते थे, दृष्टि की तो धान ही क्या, और जो अपने प्रबन्ध पूर्वग्रहों को इतना हटपूर्वक परछे हुए थे कि साहित्य पढ़न को भी तैयार न थे, वे बराबर अपने विद्यार्थियों को नर साहित्य पर शोध करने को कहते थे—और बना देते थे कि शोधकरके उन्हें क्या पाना है ! अर्थात् शोध किसी मध्य का नहीं था, पहले में निर्दिष्ट परिणाम को पुष्ट करने के लिए साध्य था था। जो विद्यार्थी उन्माटपूर्वक नया साहित्य पढ़ने थे, पत्रकर, यह जानकर कि कर्तव्यविमूट हो जानें थे कि अपने निर्देशक ने वे, न केवल पत्र-प्रदर्शन नहीं पा नवने, बकि साध्य धान ही नहीं कर सरने—मानो दोनों पत्र भापा ही अनग-अनग धोलने हैं ! फिर वे मुन्-जंगा के पाम धाने थे—पर मुन्-जंगे नो विद्वविद्यालय की हिन्दी परम्परा के लिए हीवे-मरींगे हैं ! विद्यार्थियों ने हमारा विचार-नाम्य भी हो नो डिग्री के लिए नो उन्हें दूनगों में ही विचार-नाम्य दिखाना था—था कम में-कम परिणाम-नाम्य का निर्वाह तो करना ही था ! ऐसा समझौता अच्छा ? या बुरा, यह उन्हें बताना बाने हम कौन—यह प्रश्न नो उन के भीतर ही उठना चाहिए और वहाँ में उन्हें ज्वर पाना चाहिए !

मेरा दुर्भाग्य कहिए या सौभाग्य, मेरी विश्वविद्यालयीन शिक्षा जितनी हुई, विज्ञान की हुई। जिसे 'डिमिप्लिन' कहते हैं—मन की दीक्षा—वह विज्ञान से ही मिली, वह भी भौतिक-विज्ञान से। साहित्य और भाषा का जो कुछ मिला वश-परम्परा से और विनोदतया विद्वान् पिता से—गुरुओं की देन की अवज्ञा नहीं कर रहा हूँ। मैं तो समझता हूँ कि मेरे लिए यह बहुत हितकर हुआ, और इसी शिक्षा के सहारे कुछ सुनभे ढग से सोच सकता हूँ और शोध-कार्य में निरपेक्षता को उचित महत्त्व दे सकता हूँ। पर यह भी जानता हूँ कि इस कारण (दूसरे भी कारण हैं अवश्य) हिन्दी जगत् में अनमिल हो गया हूँ। (कितना अभिप्रायपूर्ण, यद्यपि अनगढ़ है श्रंगला शब्द 'बेत्ताप्पी'—जो कहीं खपता नहीं!) 'हिन्दी में मैं विदेशी हूँ'—यह विश्वविद्यालयों की पढाई की एक टोक बन गयी है। क्यों या कैसे विदेशी हूँ, और स्वदेशीत्व क्या होता है जो मुझमें नहीं है, यह पूछना वहाँ कुफ के बराबर है, जो लोग 'निरे' हिन्दी के नहीं हैं—जो हिन्दी पढ़ाने से पहले अंग्रेजी पढ़ते-पढ़ाने में और मेरे बारे में दूसरे ढग से सोचते थे, वे भी हिन्दी के हो कर दूसरी बात पढ़ाने, पढ़ाने और लिखवाने लगते हैं।

पर मेरी बात को छोड़ कर स्थिति पर विचार किया जाए. क्या साहित्य और विज्ञान का इनका बँर है कि साहित्य का शोधकार्य वैज्ञानिक पद्धति से नहीं हो सकता? क्या तर्क भी साहित्य और विज्ञान के लिए अलग-अलग होता है?

यह नहीं कि विज्ञान में समझते नहीं हुए—कि वैज्ञानिक शोधको ने पूर्वग्रह के आगे मिर नहीं भुकाया। गैलीलियो का उदाहरण अब-प्रसिद्ध है। गार्डिसेंको के समकालीनों की बात भी प्रमग की है। पर एक तो गैलीलियो के सामने प्राणों का सवाल था, केवल डियी का नहीं—प्राण ही न रहे तो शोध का काम भी नहीं हो सकता, रह जाएँ तो एक आपत्कालीन झूठ का अवन्तर मार्जन भी किया जा सकता है। दूसरे, वहाँ एक बात यह भी कही जा सकती थी कि अगर सिर भुकाया भी जा रहा है तो धर्म की सत्ता के आगे—भले ही धर्म का यह पक्ष निरी अन्धश्रद्धा का ही दूसरा नाम हो। पर यह साहित्यिक शोध? मुझे याद है, कुछ वर्ष पहले एक विद्यार्थी के अपने निर्देशक को यह बताने पर कि प्रचलित परिभाषा के अनुसार अमुक प्रकार के तत्त्व वेदों में नहीं पाये जाते, निर्देशक ने कहा था, "क्या हम अपनी परिभाषा नहीं बना सकते?" स्मरण रहे कि जिस तत्त्व की बात थी उस के लिए अंग्रेजी का शब्द काम में लाया जा रहा था—अर्थात् निर्देशक महोदय का प्रस्ताव यह था कि अंग्रेजी शब्द का अंग्रेजी अर्थ न मान कर उसे क्या हम अपना हिन्दी अर्थ नहीं दे सकते! एक दूसरे विद्वान् आचार्य को एक दूसरे विश्वविद्यालय के आमन्त्रण पर भाषण देते हुए मैंने यह कहते हुए सुना था कि रोमांटिक आन्दोलन (अंग्रेजी का) इंग्लैंड की औपनिवेशिक प्रसार (स्प्रेडिंग)

के लिए उन्होंने अंग्रेजी में भी बताया था—कोलोनियल एक्सपेंशन) की नीति का परिणाम था। इंग्लैंड के अध्यापक बेचारे यो ही पढ़ाते रहे कि उसे मानीसी प्रान्ति से प्रेरणा मिली, वायरन यो ही ग्रीस की स्वतन्त्रता के लिए लड़ने गये, शार्जिंग ने यो ही बडेस्वर्थ को लक्ष्य करके लिखा—'जस्ट फार ए हैंडफुल जॉन सिल्वर ही लेफ्ट अस', और इतने उपनिवेशों ने भी केवल धोखे में ही रोमांटिक कविता से स्वाधीनता की प्रेरणा पायी। जब रोमांटिक आन्दोलन कोलोनियल था, तब उससे प्रेरित हिन्दी छायावाद का भी 'निगतिशील' होना आवश्यक है, और ऐसा ही आचार्य ने बताया भी, इसने साबजूद कि सभी छायावादी कवियों में स्वाधीनता और राष्ट्रीयता की चेतना स्पष्ट और प्रबल रही, और सभी राष्ट्रीय कवियों में छायावादी-रोमांटिक तत्त्व प्रबल और मुखर रहे, जैसे, माखनलाल चतुर्वेदी या 'नवीन' में

क्या हम कुछ कर सकते हैं कि 'हिन्दी शोध' और केवल 'शोध' के बीच की छाई पट जाए ? या कि यह मान लेना होगा कि 'सत्य' अलग है और 'हिन्दी सत्य' कुछ अलग और विशिष्ट ? मैं जानता हूँ कि हिन्दी में ऐसे विद्वान् हैं जिनकी सत्य में उनकी एकान्त और निष्पक्ष निष्ठा है जितनी उत्तम वैज्ञानिक की, यह भी जानता हूँ कि उन में से कुछ विश्वविद्यालयों में भी हैं। मेरा विश्वास है कि उन में से कुछ इस बात में दुःखी भी होंगे कि शोध का कार्य उन आदर्शों पर नहीं चलता है जिनसे स्थिति हो कर वह शोध रहता ही नहीं, दुष्ट हो जाता है। क्या वे भी कुछ नहीं कर सकते ? क्या हम पहले अनुमन्यताओं को कुठिन होने रहने दग कि उन क सामने केवल अपने को बेचने का रास्ता है, और फिर इस पर कपार टोकेंगे कि विद्याविषय में आचार्यों के प्रति आदर-सम्मान उठ गया है और विश्व-विद्यालयों में अनुशासनहीनता फैल रही है ?

शायद यह सब मुझे नहीं कहना चाहिए, जो कि हिन्दी नहीं पढ़ा हूँ। पर यदि न्यूनित इतनी बिगड़ी हुई है कि मुझ अनपढ़ को भी स्पष्ट दीख जाती है, तो...विद्वानों की विद्या किन दिन काम आएगी ?

परिशिष्ट—५

प्रयोग : क्या और क्यों

“‘तार-सप्तक’ में सात कवि संगृहीत हैं। सातों एक-दूसरे के परिचित हैं— बिना इस के इस ढंग का सहयोग कैसे होता ? किन्तु इस से यह परिणाम न निकाला जाये कि वे कविता के किसी एक ‘स्कूल’ के कवि हैं, या कि साहित्य-जगत् के किसी गुट अथवा दल के सदस्य या समर्थक हैं। बल्कि उन के तो एकत्र होने का कारण ही यह है कि वे किसी एक स्कूल के नहीं हैं, किसी मञ्चिल पर पहुँचे हुए नहीं हैं, अभी राही हैं—राही नहीं, राहों के अन्वेषी। उन में मतभेद नहीं है, सभी महत्व-पूर्ण विषयों पर उन की राय अलग-अलग है—जीवन के विषय में, समाज और धर्म और राजनीति के विषय में, काव्य-वस्तु और शैली के, छन्द और तुरक के, कवि के दायित्वों के—प्रत्येक विषय में उन का आपस में मतभेद है। यहाँ तक कि हमारे जगत् के ऐसे सर्वमान्य और स्वयंसिद्ध मौलिक सत्यों को भी वे समान रूप से स्वीकार नहीं करते जैसे लोकतन्त्र की आवश्यकता, उद्योगों का सामाजीकरण, यान्त्रिक युद्ध की उपयोगिता, वनस्पति धी की बुराई, अथवा काननवाला और सहृणु के गानों की उत्कृष्टता, इत्यादि। वे सब परस्पर एक-दूसरे पर, एक-दूसरे की रचियाँ-कृतियाँ और आशाओं-विश्वासों पर, एक-दूसरे की जीवन-परिपाटी पर, और यहाँ तक कि एक-दूसरे के मित्रों और कुत्तों पर भी हँसते हैं। ‘तार-सप्तक’ किसी गुट का प्रकाशन नहीं है क्योंकि संगृहीत सात कवियों के माँड़े मान अलग-अलग गुट हैं, उन के साँठे मात व्यक्तित्व—माँड़े मात यों कि एक को अपने कवि-व्यक्तित्व के ऊपर सञ्चलनकर्ता का आघा छद्म-व्यक्तित्व और सादना पड़ा है।

“ऐसा होते हुए भी वे एकत्र संगृहीत हैं, इस का कारण पहले बताया जा चुका है। काव्य के प्रति एक अन्वेषी का दृष्टिकोण उन्हें समानता के सूत्र में बाँधता है। इस का यह अभिप्राय नहीं है कि प्रस्तुत सग्रह की सब रचनाएँ प्रयोगशीलता के तमूने हैं, या कि इन कवियों की रचनाएँ रुढ़ि से अछूती हैं, या कि केवल यही कवि प्रयोगशील हैं और बाकी सब घाम छोलने वाले। वैसा दावा यही कदापि नहीं है; दावा केवल इतना है कि ये सातों अन्वेषी हैं—संगृहीत कवियों में से ऐसा कोई भी नहीं है जिस की कविता केवल उम के नाम के सहारे गड़ी हो सके।

मभी दम के लिए तैयार हैं कि अभी कमोटी हो, क्या कि सभी अभी उस परम तत्त्व की शोष में ही लगे हैं जिसे पा लेने पर कसौटी की जरूरत नहीं रहती, बल्कि जो कमोटी ही ही कसौटी हो जाता है।" ('तार-सप्तक' की भूमिका से)

क्या ये रचनाएँ प्रयोगवादी हैं ? क्या ये कवि किसी एक दल के हैं, किसी मतवाद—राजनैतिक या साहित्यिक—के पोषक हैं ? 'प्रयोगवाद' नाम के एक नये मतवाद के प्रवर्तन का दायित्व क्योंकि अनचाहे और अकारण ही हमारे मध्य मंड दिया गया है, इस लिए हमारा इन प्रश्नों के उत्तर में कुछ कहना आवश्यक है, और नहीं तो इसी लिए कि 'दूसरा सप्तक' के संगृहीत कवि आरम्भ से ही किसी पूर्वग्रह के शिकार न बनें, अपने कृतित्व के आधार पर ही परखे जायें।

प्रयोग का कोई वाद नहीं है। हम वादी नहीं रहे, नहीं हैं। न प्रयोग अपने आप में इष्ट या साध्य है। ठीक इसी तरह कविता का भी कोई वाद नहीं है, कविता भी अपने-आप में इष्ट या साध्य नहीं है। अन हमें 'प्रयोगवादी' कहना उनका ही नार्थक या निरर्थक है जितना हमें 'कवितावादी' कहना। क्योंकि यह आग्रह तो हमारा है कि जिस प्रकार कविता स्वी माध्यम को बरतते हुए आत्मानुभूति चाहने वाले कवि को अधिकार है कि उस माध्यम का अपनी आवश्यकता के अनुरूप श्रेष्ठ उपयोग करे, उसी प्रकार आत्म-सत्य के अन्वेषी कवि को, अन्वेषण के प्रयोग-स्वी माध्यम का उपयोग करते समय उस माध्यम की विशेषताओं को परखने का भी अधिकार है। इतना ही नहीं, बिना माध्यम की विशेषता—उम की शक्ति और उम की सीमा—को परखे और आत्मसात् किने उम माध्यम का श्रेष्ठ उपयोग हो ही नहीं सकता। जो लोग प्रयोग की निन्दा करने के लिए परम्परा की दुहाई देते हैं, वे यह भूल जाते हैं कि परम्परा, कम-से-कम कवि के लिए, कोई ऐसी पोटली बांधकर अलग रखी हुई चीज नहीं है जिसे वह उठा कर मिर पर लाद ले और चल निकले। (कुछ आलोचकों के लिए भले ही वेंना हो।) परम्परा का कवि के लिए कोई अर्थ नहीं है जब तक वह उसे ठोक्-बजा कर, तोंड-मरोड कर देख कर आत्मसात् नहीं कर लेता, जब तक वह एक दलता गहरा संस्कार नहीं बन जाती कि उम का चेष्टापूर्वक ध्यान रख कर उम का निर्वाह करना अनावश्यक न हो जाये। अगर कवि को आत्मानुभूति एक संस्कार विशेष के चिह्न में ही महज मामने आती है, तभी वह संस्कार देने वाली परम्परा कवि की परम्परा है, नहीं तो—बह इतिहास है, सास्त्र है, ज्ञान-भण्डार है जिस से अपरिचित भी रहा जा सकता है। अपरिचित ही रहा जाय, ऐसा आग्रह हमारा नहीं है—हम पर तो बोद्धिकता का आरोप लगाया जाता है।—पर इन से अपरिचित रह कर भी परम्परा में अवगत हुआ जा सकता है और कविता की जा सकती है।

तो प्रयोग अपने-आप में इष्ट नहीं है। वह साधन है। और दोहरा साधन है। क्योंकि एक तो वह उस सत्य को जानने का साधन है जिसे कवि प्रेषित करता है, दूसरे वह उस प्रेषण की क्रियाओं और उम के साधनों को जानने का भी साधन है। अर्थात् प्रयोग द्वारा कवि अपने सत्य को अधिक अच्छी तरह जान सकता है और अधिक अच्छी तरह अभिव्यक्त कर सकता है—वस्तु और गल्प दोनों के क्षेत्र में प्रयोग फलप्रद होगा है। यह इनकी सरल और सीधी बात है कि हम से इनकार करना चाहना कोरा दुराग्रह है, ऐंमें दुराग्रही अनेक हैं और उम वर्ग में हैं जो साहित्य-शिक्षण का दायित्व लिये हैं हम से हमें आतंकित न होना चाहिए। जिस वर्ग की घोषित नीति यह है कि उन के द्वारा ग्राह्य होने के लिए कोई वस्तु या रचना तीन सौ वर्ष पुरानी होनी ही चाहिए, उस वर्ग से आज की कविता पर बहस कर के क्या लाभ? उम तो तीन सौ वर्ष बाद बात करना अलम् होगा—और सब बदाचिन्त वह अनावश्यक होगा क्योंकि आज का प्रयोग तब की परम्परा हो गयी होगी—उन की परम्परा। छायावाद जब एक जीवन अभिव्यक्ति था, तब वह जिन्हें अग्राह्य था, आज वे उस के समर्थक और प्रतिपादक हैं जब वह मृत हो चुका; आज वे उसे उन से बचाना चाहते हैं जिन में आज का जीवित सत्य अभिव्यक्ति खोज रहा है, भसे ही अटपटे शब्दों में।

प्रयोग का हमारा कोई वाद नहीं है, इस को और भी स्पष्ट करने के लिए एक बात हम और कहे। प्रयोग निरन्तर होते आये हैं, और प्रयोगों के द्वारा ही कविता या कोई भी कला, कोई भी रचनात्मक कार्य, आगे बढ़ सका है। जो कहना है कि मैंने जीवन भर कोई प्रयोग नहीं किया, वह वास्तव में यही कहना है कि मैंने जीवन भर कोई रचनात्मक कार्य करना नहीं चाहा; ऐसा व्यक्ति अगर सब कहता है तो यही पाया जायेगा कि उम की 'कविता' कविता नहीं है, उस में रचनात्मकता नहीं है, मृजल नहीं है, वह कला नहीं, शिल्प है, हस्तलाघव है। जो उमों की कविता मानना चाहते हैं, उन से हमारा झगडा नहीं है; झगडा हो ही नहीं सकता, क्योंकि हमारी भाषाएँ भिन्न हैं और झगडे के लिए भी साधारणीकरण अनिवार्य है। लेकिन इस आधार पर स्थिर रहते हुए हमें यह भी कहना चाहिए कि केवल प्रयोगशीलता ही किसी रचना को काव्य नहीं बना देती। हमारे प्रयोग का पाठक या सहृदय के लिए कोई महत्त्व नहीं है, महत्त्व उस सत्य का है जो प्रयोग द्वारा हमें प्राप्त हो। 'हम ने सैकड़ों प्रयोग किये हैं' यह दावा ले कर हम पाठक के सामने नहीं आ सकते जब तक हम यह न कह सकते हो कि 'देखिए, हम ने प्रयोग द्वारा यह पाया है।' प्रयोगों का महत्त्व कर्त्ता के लिए चाहे जितना हो; सत्य की खोज, खगन, उस में चाहे जितनी उत्कट हो, सहृदय के निकट वह सब अप्रासंगिक है। पारस्वी मोती परम्परा है, मोतीखोर के असफल उद्योग नहीं। मोतीखोर का परिधम या प्रयोग अगर प्रासंगिक हो सकता है तो मोती को सामने

रख कर ही—'इस मोती को पाने में इतना परिश्रम लगा'—बिना मोती पाने उस का कोई महत्त्व नहीं है।

इस प्रकार 'प्रयोग' का 'वाद' और भी बेमानी हो जाता है—जो मध्य की शोध में प्रयोग करता है वह खूब जानता है कि उस के प्रयोग उस के निकट जीवन-मरण का ही प्रश्न क्यों न हो। दूसरी के लिए उस का कोई महत्त्व नहीं, महत्त्व होगा शोध के परिणाम का। और वह यह भी जानता है कि ऐसा ही ठीक है, शक्य वह भी उस सत्य को अधिक महत्त्व देना है नहीं तो उस की शोध में इतना मतलब न होगा।

हम समझते हैं कि इस भूमिका के बाद उन आक्षेपों का उत्तर देना अनावश्यक हो जाता है जो हमें 'प्रयोगवादी' कह कर हम पर किये गए हैं। कुछ आक्षेपों को पड़ कर तो बड़ा कनेदा होता है, इस लिए नहीं कि उन में कुछ तत्त्व है, इस लिए कि उन में तर्क-परिपाटी की ऐसी अद्भुत विवृति दीखती है जो आलोचकों से अपेक्षित नहीं होती। आलोचक में पूर्वग्रह हो सकता है, होता ही है, पर कम-से-कम तर्क-पद्धति का ज्ञान उसे होगा और उसे वह विवृत नहीं करेगा ऐसी आशा उस में अवश्य की जाती है। श्री नन्ददुलारे वाजपेयी का 'प्रयोगवादी रचनाएँ' शीघ्रैक निबन्ध तर्क-विवृति का आश्चर्यजनक उदाहरण है। उस प्रकार के आक्षेपों का उत्तर देना एक निष्पन्न प्रयोग होगा, और हम कह चुके हैं कि निष्पन्न प्रयोगों का कोई सार्वजनिक महत्त्व नहीं है। लेकिन साधारणीकरण के प्रश्न पर कुछ विचार कर लेना ब्याचित् उचित होगा।

'तार मयूक' के कवियों पर यह आक्षेप किया गया कि वे साधारणीकरण का मिडान्त नहीं मानते। यह दोहरा अन्वय है। क्यों कि वे न केवल इस सिद्धान्त को मानते हैं बल्कि इसी में प्रयोगों की आवश्यकता भी मिड करते हैं। यह मानना होगा कि सम्म्यता के विकास के साथ-साथ हमारी अनुभूतियों का क्षेत्र भी विस्तृत होता गया है, और अनुभूतियों को व्यक्त करने के हमारे उपकरण भी विकसित होने गये हैं। यह कहा जा सकता है कि हमारे मूल राग-विराग नहीं बदले, प्रेम सब भी प्रेम है और घृणा अब भी घृणा; यह साधारणतया स्वीकार किया जा सकता है। पर यह भी ध्यान में रखना होगा कि राग वही रहने पर भी रागात्मक सम्बन्धों की प्रणालियाँ बदल गयी हैं, और कवि का क्षेत्र रागात्मक सम्बन्धों का क्षेत्र होने के कारण इस परिवर्तन का कवि-जर्म पर बहुत गहरा असर पड़ा है। निर्रे 'तम्य' और 'मय' में—यह कह लीजिए कि बस्तु सत्य और व्यक्ति-मय में—यह भेद है कि 'सत्य' वह 'तम्य' है जिस के साथ हमारा रागात्मक सम्बन्ध है, बिना इस सम्बन्ध के वह एक बाह्य वास्तविकता है जो तद्बन्ध वाक्य में स्थान नहीं पा सकती। लेकिन जैसे-जैसे वह बाह्य वास्तविकता बदलती है, वैसे-वैसे हमारे उस

मे रागात्मक सम्बन्ध जोड़ने की प्रणालियाँ भी बदलती हैं—और अगर नहीं बदलती तो उस बाह्य वास्तविकता से हमारा सम्बन्ध टूट जाता है। कहना होगा कि जो आलोचक इस परिवर्तन को नहीं समझ पा रहे हैं, वे उस वास्तविकता से टूट गये हैं जो आज की वास्तविकता है, उस में रागात्मक सम्बन्ध जोड़ने में असमर्थ वे उसे केवल बाह्य वास्तविकता मानते हैं जब कि हम उस से वैसा सम्बन्ध स्थापित कर के उसे आन्तरिक सत्य बना लेते हैं। और इस विपर्यय से साधारणीकरण की नयी समस्याएँ आरम्भ होती हैं। प्राचीन काल में, जब ज्ञान का क्षेत्र सीमित और अधिक सहज था, जब कवि, वैज्ञानिक, साहित्यिक आदि अलग-अलग विल्ले अनावश्यक थे और जो पठित या शिक्षित था, सभी ज्ञानों का पारंगत नहीं तो परिचित तो था ही, स धारणीकरण की समस्या दूसरे प्रकार की थी। तब भाषा का देवता एक मुहावरा था। यह कह लीजिए कि शिक्षित वर्ग का एक मुहावरा था, जन का एक और, एक सस्वृत था, एक प्राकृत। लेकिन आज क्या वह स्थिति है? विशेष ज्ञानों के इस युग में, भाषा एक रहते हुए भी उसी के मुहावरे अनेक हो गये हैं। भाषा आज भी प्रेयण का माध्यम है; यह कोई नहीं कहता कि उस ने अपनी मार्मिकता की प्रवृत्ति छोड़ दी है या छोड़ दे। लेकिन वह अब प्रवृत्ति है, तथ्य नहीं। ऐसी कोई भाषा नहीं है जो सब समझते हो, सब बोलते हो। अंग्रेजी है, अंग्रेजी के अङ्गे-वङ्गे कोना हैं जो शब्दों के सर्वसम्मत अर्थ देते हैं, पर गणितज्ञ की अंग्रेजी दूसरी है, अर्थशास्त्री की दूसरी और उपन्यासकार की दूसरी। ऐसी स्थिति में जो कवि किसी एक क्षेत्र का सीमित सत्य (तथ्य नहीं, सत्य, अर्थात् उस सीमित क्षेत्र में जिस तथ्य से रागात्मक सम्बन्ध है वह) उसी क्षेत्र में नहीं, उस से बाहर अभिव्यक्त करना चाहता है, उस के सामने बड़ी समस्या है। या तो वह यह प्रयत्न ही छोड़ दे, सीमित सत्य को सीमित क्षेत्र में सीमित मुहावरे के माध्यम से अभिव्यक्त करे—यानी साधारणीकरण तो करे पर साधारण का क्षेत्र सकुचित कर दे—अर्थात् एक अन्तर्विरोध का आश्रय ले; या फिर वह बृहत्तर क्षेत्र तक पहुँचने का आग्रह न छोड़े और इस लिए एक क्षेत्र के मुहावरे से बंधा न रह कर उस से बाहर जा कर राह खोजने का जोरिन उठावे। इस प्रकार वह साधारणीकरण के लिए ही एक सकुचित क्षेत्र का साधारण मुहावरा छोड़ने को बाध्य होगा—अर्थात् एक दूसरे अन्तर्विरोध की शरण लेगा। यदि यह निरूपण ठीक है, तो प्रश्न इतना ही है कि दोनों अन्तर्विरोधों में से कौन-सा अधिक ग्राह्य—या कम अग्राह्य—है। हम इतना ही कहेंगे कि जो दूसरा पथ चुनता है उसे कम-से-कम एक अधिक उदार, अधिक व्यापक दृष्टि से देखने या देखना चाहने का थोड़ा तो मिलना चाहिए—उस के सहस्र को आप साहसिकता कह लीजिए, पर उस की नीयत को बुरा आप कैसे कह सकते हैं?

जरा भाषा के मूल प्रश्न पर—शब्द और उस के अर्थ के सम्बन्ध पर—ध्यान

दीजिए। शब्द में अर्थ वहाँ में आता है, क्यों और कैसे बदलता है, अधिक या कम व्याप्ति पाता है ? शब्दार्थ—विज्ञान का विवेचन यही अनावश्यक है, एक अत्यन्त छोटा उदाहरण लिया जाये। हम कहते हैं 'गुलाबी', और उस से एक विशेष रंग का बोध हमें होता है। निस्सन्देह इस का अभिप्राय है 'गुलाब के फूल के रंग जैसा रंग', यह उपमा उस से निहित है। आरम्भ में 'गुलाबी' शब्द में उस रंग तक पहुँचने के लिए गुलाब के फूल की मध्यस्थता अनिवार्य रही होगी—उपमा के माध्यम में ही अर्थ लाभ होता होगा। उस समय यह प्रयोग चमत्कारिक रहा होगा। पर अब वैसा नहीं है—अब हम शब्द से सीधे रंग तक पहुँच जाते हैं, फूल की मध्यस्थता अनावश्यक है। अब उस अर्थ का चमत्कार मर गया है, अब वह अभिप्रेय हो गया है। और अब इस से भी अर्थ में कोई बाधा नहीं होती कि हम जानते हैं, गुलाब कई रंगों का होता है, मफेद, पीला, लाल, यहाँ तक कि लगभग काला तक। यह क्रिया भाषा में निरन्तर होती रहती है और भाषा के विकास की एक अनिवार्य क्रिया है। चमत्कार मरता रहता है और चमत्कारिक अर्थ अभिप्रेय बनता है। या कहे कि कविता की भाषा निरन्तर गद्य की भाषा होनी जाती है। इस प्रकार कवि के सामने हमेशा चमत्कार की मूर्ति की समस्या बनी रहती है—वह शब्दों को नया स्वरूप देता चलता है, और वे मन्वार जमरा सावर्जनिक भानस में पैठ कर फिर ऐसे हो जाते हैं कि—उन रूप में—कवि के काम के नहीं रहते। 'बासन्त अधिक धिमेने में मुलम्मा छूट जाता है।' कातिदास ने जब 'रघुपति' के आरम्भ में कहा था—

वागर्थाविव सम्पूक्तो पावर्तोपरमेदवरो

जगतः पितरो वन्दे पावर्तोपरमेदवरो

तब इस बात को उन्हें ने समझा था, और इसी लिए वाक् में अर्थ की प्रतिपत्ति की प्रार्थना की थी। जो अभिप्रेय है, जो अर्थ वाक् में है ही; उस की प्रतिपत्ति की प्रार्थना कवि नहीं करता। अभिप्रेयार्थयुक्त शब्द तो वह मिट्टी, वह कच्चा माल है जिस में वह रचना करता है, ऐसी रचना जिनके द्वारा वह अपना नया अर्थ उस में भर मके, उस में जीवन दान सके। यही वह अर्थ-प्रतिपत्ति है जिस के लिए कवि 'वागर्थाविव' 'सम्पूक्त' 'पावर्तो-परमेदवर' की वन्दना करता है। और इन प्रार्थना को निरावैचित्र्य या नम्रपन की खोज कह कर उठाना चाहना कवि-कर्म को अतिशय न समझने हुए उस की अवहेलना करना है। जब चमत्कारिक अर्थ मर जाता है, और अभिप्रेय धन जाता है, तब उस शब्द को रागोत्तेजक शक्ति भी क्षीण हो जाती है, उस अर्थ में रागात्मक सम्बन्ध नहीं स्थापित होता। कवि तब उस अर्थ की प्रतिपत्ति करता है जिस में पुनः रंग का मन्वार हो, पुनः रागात्मक सम्बन्ध स्थापित हो। साधारणीकरण का अर्थ यही है। नहीं तो, अगर भाव भी बही जान-पुराने है, रस भी, और सवारी-व्यभिचारी मन्त्र की शक्तियाँ बन चुकी हैं तो

कवि के लिए नया करने को क्या रह गया है ? क्या है जो कविता को आवृत्ति नहीं, सृष्टि का गौरव दे सकता है ? कवि नये तथ्यों को उन के साथ नये रागात्मक सम्बन्ध जोड़कर नये सत्त्वों का रूप दे, उन नये सत्त्वों को प्रेम्ण बना कर उन का साधारणीकरण करे, यही नयी रचना है । इसे नयी कविता का कवि नहीं भूलता, साधारणीकरण का आग्रह भी उस का कम नहीं है, बल्कि यह देखकर कि आज साधारणीकरण अधिक कठिन है वह अपने कर्तव्य के प्रति अधिक सजग है और उस की पूर्ति के लिए अधिक बड़ा जोखिम उठाने को तैयार है ।

यह किसी हद तक ठीक है कि, जहाँ कवि की संवेदनाएँ अधिक उलझी हुई हैं वहाँ ग्राहक या सहृदय में भी उन्ही परिस्थितियों के कारण वैसा ही परिवर्तन हुआ है और इस लिए कवि की प्रेम्ण की कुछ सुविधा भी मिलती है, पर ऊपर ज्ञान के विशेष विभाजनों की बात कही गयी है उस का हल इस में नहीं है, बल्कि यह प्रश्न और भी जटिल हो जाता है । आधुनिक ज्ञान-विज्ञान की समूची प्रगति और प्रवृत्ति विशेषीकरण की है, इस बात को पूरी तरह समझ कर ही यह अनुभव किया जा सकता है कि साधारणीकरण का काम कितना कठिनतर हो गया है— समूचे ज्ञान-विज्ञान की विशेषीकरण की प्रवृत्ति को उलाघ कर, उससे ऊपर उठकर, उससे गहरेपंठकर कवि को उसके विभाजित मध्य को समूचा देखना और दिखाना है । इस शायित्व को वह नहीं भूलता है । लेकिन यह बात उस की समझ में नहीं आती कि वह तब तक के लिए कविता ही छोड़ दे जब तक कि सारा ज्ञान फिर एक होकर सब की पहुँच में न आ जाय—सब अलग-अलग मुहावरे फिर एक होकर 'एक भाषा, एक मुहावरा' के नारे के अधीन न हो जाएँ । उसे अभी कुछ कहना है जिसे वह महत्वपूर्ण मानता है, इस लिए वह उसे उन के लिए कहता है जो उसे समझे, जिन्हें वह समझा सके, साधारणीकरण को उस ने छोड़ नहीं दिया है, पर वह जिसतक तक पहुँच सके उन तक पहुँचता रहकर और आगे जाना चाहता है, उन को छोड़कर नहीं । अमल में देखें तो वहीं परम्परा को साथ लेकर चलना चाहता है, क्योंकि वह कभी उसे युग से कटकर अलग होने नहीं देता ; जब कि उस के विरोधी परिणामत यह कहते हैं कि 'कल का सत्य कल सब समझते थे, आज का सत्य आज सब एक साथ नहीं समझते तो हम उसे छोड़ कर कल ही का सत्य बहे'—बिना यह विचारे कि कल के उस सत्य की आज क्या प्रासंगिकता है, आज कौन उसके साथ तुष्टिकर रागात्मक सम्बन्ध जोड़ सकता है !